



English (/CHS/article/selectLanguage?newLanguage=English)
| Ελληνικά

☐ Search

Der neue Sappho-Papyrus aus Köln und Sapphos Erneuerung: Virtuelle Choralität, Eros, Tod, Orpheus und Musik

To Cite This Work

Use the following persistent
identifier:

http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:Bierl.Der_Neue_Sappho-Papyrus_aus_Koln.2009 (http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:Bierl.Der_Neue_Sappho-Papyrus_aus_Koln.2009).

Anton Bierl, Ordinarius für Griechische Philologie, Universität Basel

1. Was ist neu an der Neuen Sappho?

Im Jahre 2002 konnte die Universität Köln eine kleine Sammlung von 25 Papyri erwerben, die von einem privaten Sammler angeboten wurde. In der berühmten Kölner Papyrussammlung ging man sofort an die Konservierung und Entzifferung. Aus Mumienkartonage gelang es, aus mehreren Fetzen (Inv. Nr. 21351 und 21376) zwei Fragmente der Sappho wiederzugewinnen.[1] Zwei Bruchstücke stehen kontaktlos nebeneinander (21351), wobei das eine den unteren Teil einer Kolumne, das andere den oberen der nächstfolgenden aufweist. Die ersten acht Zeilen bilden offenbar das Ende eines Gedichts (= A1). NS (= Neue Sappho) 9-20 weisen zudem eine partielle Überschneidung mit dem als fr. 58 V./L-P bekannten Fragment auf, das bereits seit 1922 bekannt ist. Im Bd. 15 der Oxyrhynchos-Papyri sind sechszwanzig Versenden als fr. 1787 fr. 1 und 2 publiziert, wobei die zwei abschließenden Verse (25-26) in einem Fragment des Klearch (fr. 41 Wehrli) bei Athenaios 15.687b zitiert sind. Die Verse 11-22 können nun also am bisher fehlenden linken Rand weitgehend ergänzt werden, so dass sich ein ganzes Gedicht ergibt (ich nenne es T, wie Tithonos), das vordergründig eine Altersklage darstellt. Das Versmaß ist ein akephaler durch innen um zwei Choriamben erweiterter Hipponacteus. Während P. Oxy. 1787 aus dem zweiten Jhd. n. C. stammt, ist der neue Fund aufgrund des paläographischen Befunds – er weist noch teilweise epigraphische Formen auf – auf das frühe dritte vorchristliche Jhd. zu datieren und damit der bisher älteste bekannte Papyrus zu Sappho. Nach dem Altersgedicht, das Tithonos als mythisches Exempel anführt und damit schließt, steht dann nach einem kleinen Abstand in der zweiten Kolumne nach der achten Zeile in einer anderen Schrift, die weniger sorgfältig ausgeführt ist und in größeren und runderen Formen gefasst ist, ein weiteres Gedichtfragment von dreizehn Versen (ich nenne es O, wie Orpheus), das sicher nicht der Sappho zuzuschreiben ist. Es findet sich nicht der typisch lesbische dialektale Formenbestand. Ferner kann keines der äolischen Versmaße ausgemacht werden und die Diktion ist nahezu attisch-modern, zum Teil der Koine nahestehend, wobei in einigen Formen das Dorische vorherrscht und bisweilen sogar doch das Äolische gesucht wird.[2]

Der um ca. ein halbes Jahrtausend ältere neue Papyrus Ptolemäischer Zeit ist also besonders interessant in der Hinsicht, dass er nicht einer wissenschaftlichen Ausgabe entstammt, sondern einer noch früheren hellenistischen Aufführungs- oder Lesepraxis geschuldet ist. In Form einer Anthologie, die Texte nach den Themen Eros, Gesang, Tod und Fortleben zusammenstellt, steht Sappho neben anderen Liedern, die wahrscheinlich erst zur Zeit der Niederschrift des Kölner Papyrus komponiert wurden. In der wenig späteren kanonischen alexandrinischen Edition in neun Büchern hingegen wählt man als Ordnungsprinzip die metrische Gleichheit, wobei man innerhalb einer Gruppe wohl alphabetisch nach sapphischen Gedichtanfängen vorgeht. Zuletzt spielt auch die Okkasion eine gewisse Rolle – das Buch 9 bilden nämlich zum Abschluss die Hochzeitslieder.

Der Papyrus gibt also einen Blick frei, wie Sappho kurz nach 300 v. C. aufgeführt wurde. Zwei

Gelegenheiten waren wohl am bedeutendsten, einerseits das Symposion, andererseits öffentliche Feste, vor allem die athenischen Panathenäen. An letzteren wurden auch die homerischen Gesänge abwechselungsweise nach längeren Abschnitten, den späteren Büchern, einer breiten Zuhörerschaft präsentiert (Platon *Hipparchos* 228b-c). Und Lied nach Lied rezitierte man feierlich auch Sappho, Alkaios und andere archaische und klassische Dichter. Es ist bekannt, wie man in frühhellenistischer Zeit ganze Arien aus tragischen Chorliedern zusammenstellte.[3] Ähnlich muss man sich die nach dem neuen Sappho-Papyrus rekonstruierbare Performance-Praxis vorstellen. Die Auswahl *of the best* wird nacheinander gesungen, wobei gerade die Thematik der Musik für ein liedbesessenes Publikum im Mittelpunkt steht. Die selbstreferentielle Bespiegelung der eigenen Darbietung unterstreicht die Virtuosität des Liedes. Zugleich trifft die vorliegende Zusammenstellung den Zeitgeschmack in der Hinsicht, dass Bedürfnisse und Sorgen um das Leben nach dem Tod berücksichtigt werden. Die zentralen Anliegen der Mysterien finden hier einen gewissen Widerhall.[4] Das macht die Auswahl zudem zu einem wichtigen religiösen Zeugnis, zumal im letzten anonymen Gedicht Orpheus wohl mit Sappho in einen Bezug gesetzt wird. Der lyrische Sänger *par excellence* fand sich bisher nicht bei Sappho und ist erst seit Simonides (PMG 567) belegt. Durch eine Neubewertung der Frage des Lebens im Jenseits und die Existenz von Musenmysterien verändert sich jüngst unser Sapphobild in bedeutender Weise.[5] Der Fund ist zum Teil selbst Auslöser der Revision. Es stellt sich die Frage, ob solche Mysterienkonnotationen und Erwähnungen des Orpheus vielleicht schon bei uns bisher nicht bekannten Gedichten – es gilt zu bedenken, dass allein das erste Buch der alexandrinischen, wohl auf Aristophanes von Byzanz zurückgehenden Ausgabe 1320 Verse umfasste – vorkamen[6] und ob das Material für den zeitgenössischen Erwartungshorizont in dieser Hinsicht aufbereitet und zusammengestellt wurde. Mysterienvorstellungen könnten über Kleinasien, Lydien und Anatolien, die mit Lesbos im engen kulturellen Austausch standen, direkt das Denken der Dichterin beeinflusst haben. Orpheus und Orphisches treten um Sapphos Lebzeiten in der griechischen Welt plötzlich ans Tageslicht. Zumindest die hellenistische Epoche verbindet Lesbos eng mit dieser mythischen Figur. Phanokles (CA, 106-108 Powell) berichtet, dass das Haupt des von thrakischen Frauen zerrissenen Orpheus zusammen mit seiner Leier mit den Wogen von Norden über das Meer auf Lesbos angeschwemmt wurde. Terpander aus Antissa hat bereits Jahrzehnte vor Sappho und Alkaios die Insel im musischen Bereich berühmt gemacht. Vor allem gilt er als der Erfinder der siebensaitigen Leier. Dafür entwickelte er wohl die Pektis, eine Art Harfe, weiter, die er im Kontakt mit den Lydern kennenlernte.[7] Auch der Kitharode Arion aus dem lesbischen Methymna steht durch die Episode seiner Errettung mittels eines Delphins in einer Nähe zu mythischen Erzählungen um Apoll, Dionysos und Orpheus (Herodot 1.24).

Durch die andere Anordnung im Vergleich zur bisher bekannten alexandrinischen Herausgeberpraxis wird der Gesichtspunkt der Anthologie hervorgehoben. Neben dem schönen Zufall, dass wir durch die sich ergebenden Ergänzungen nun (neben fr. 1, 16, 31, z. T. fr. 94 und 96) ein weiteres, nahezu vollständiges sapphisches Gedicht besitzen, das sich als ein lyrisches Meisterwerk entpuppt, ermöglicht der Neufund einen höchst interessanten Einblick in die frühhellenistische Aufführungspraxis, wonach Lieder nach thematischen Bezügen zusammengestellt und nacheinander vorgetragen wurden.[8]

Im folgenden ist also der Gesamtbefund gerade auch hinsichtlich der Veränderungen zu bewerten. Die Überlappungen (NS 9-20 = T) mit P. Oxy. 1787 bestätigen auf schöne Weise die philologische Rekonstruktions- und Interpretationsarbeit an dem bisher bruchstückhaften Fragment 58 V. Zahlreiche Ergänzungsvorschläge bewahrheiten sich, vor allem wird die aus externen Indizien abgeleitete Vermutung, dass mit fr. 58.11 ein neues Gedicht beginnt, nun zum gesicherten Faktum.[9] Freilich unterscheidet sich das, was gegenüber P. Oxy. 1787 und fr. 58 davor und danach steht. So hat sich vor allem eine Debatte entzündet, ob die letzten vier Verse von fr. 58 zum Gedicht T gehören oder nicht. Kann das Lied, wie im Kölner Papyrus überliefert, mit dem Tithonosmythos zu einem sinnvollen und befriedigenden Abschluss finden? In anderen Worten, ist T (NS 9-20) so vollständig[10] oder fehlt in der Anthologie etwas?[11] Liegt also unter Umständen eine Kürzung vor? Greg Nagy stellt die These auf, der ich mich hier anschließe, dass beide Versionen vollständig sind und auf verschiedene Aufführungstraditionen beruhen.[12] Die längere gehört nach Nagy (2008, 7) dem Symposion,[13] die kürzere den Panathenäen an. Oder verhält es sich gerade umgekehrt, dass für die Aufführung im Symposion für eine thematische Kompilation von diversen Liedern nur Textauszüge verwendet werden, um leichter gleitende Anschlüsse herzustellen?[14] Auf alle Fälle ist also keine Fassung richtig oder falsch, sondern je nach Kontext hat diese oder jene Form Gültigkeit. [15]

Gedichtgrenzen können, wie der Kölner Papyrus nun zeigt, fließend sein. Je nach Okkasion und Erwartungshorizont stellt man das Material zusammen. Vor T steht im Kölner Papyrus A1. Im P. Oxy. 1787 (fr. 58) stehen dagegen zehn andere Verse, von denen man nur wenig entziffern kann (A2), und anstelle von

O folgen hier sieben weitere Verse (B): A2, T und B.1-4 (die vierzeilige Coda) werden als fr. 58 gedruckt, B.5-7 als fr. 59 V.

2. Primäre und sekundäre Rezeption – Choralität

Gerade für die Bewertung des sogenannten Altersgedichts T bzw. fr. 58 wird daher die Unterscheidung in primäre und sekundäre Intention und Rezeption der Performance von Relevanz sein. Es wird also gerade bei einem kompletten Lied zu untersuchen sein, was Sappho mit einem solchen Text beabsichtigte und wie die Mädchen im Sapphischen Kreis solche Worte aufnahmen. Da das Altersgedicht in manchem Parallelen mit fr. 16, dem berühmten Priamelfragment, aufweist, verweise ich auf meine detaillierten Ausführungen dazu.[16] Die Mädchen werden zur Hochzeit vorbereitet und im Chor zum Wert einer umfassenden Schönheit angeleitet. Dies geschieht nicht nur einfach über das diskursive Wort, sondern multimedial über eine am ganzen Körper ausagierte Performance, die mittels optischer, akustischer, taktiler, olfaktorischer und kinetischer Signale eine rituelle Ganzheitserfahrung auslöst.[17] Für das Verständnis des Rezeptionsvorgangs setzt also Sappho den Chor in einer lebendigen Chorkultur voraus, auch wenn Lieder monodisch zur Aufführung kamen.[18] Ich nenne das Phänomen virtuelle Choralität:[19] das Lied wurde nicht von einem Chor gesungen, Sappho verwendet aber den Mädchenchor des Sapphischen Kreises als kulturellen Referenzpunkt, da er für die Mädchen allgegenwärtig ist.[20] Und eventuell haben die Mädchen sogar wirklich zu dem Lied getanzt.

In einer traditionellen Gesellschaft, die sich weitgehend über Mythos und Ritual definiert, sind gerade mythisch-rituelle Diskurse in der chorischen *paideia* von zentraler Bedeutung. Musik, Rhythmus und die gemeinsame Bewegung zu Gesang und Melodie führen zu einer vertieften Erfahrung der Gemeinschaft im Wert der Schönheit. Die Erziehung zur *bellezza* wird in der Gruppe der jungen Mädchen über voreheliche homosexuelle Kontakte verstärkt. Das Schwärmen der Mädchen sowohl untereinander als auch zwischen der idealen Leiterin und Chorführerin Sappho und einzelnen Mitgliedern ist Auslöser einer umfangreichen ästhetischen Bildung. Ähnlich wie von Platon im *Symposion* ausgemalt gelangt man über die körperlichen Liebeserfahrungen zu umfassenden Sinnesempfindungen hinsichtlich der Umgebung, der Natur, der Düfte, der Umwelt und des Kosmos. Nicht zuletzt ergibt sich ein ästhetisches Verständnis der diese Gefühle verstärkenden Medien, also der Worte, des Tanzes, der Musik, kurzum der in Bildern sich vermittelnden Poesie.[21] In einem permanenten synästhetischen Prozess verdichten sich die Reize und Erlebnisse zu einer kognitiven Erfahrung des *kallos* in einem fast philosophischen Sinne.[22] Die adeligen Mädchen werden so für die Ehe vorbereitet, für die sie innere und äußere Schönheit benötigen. In der Wiedererinnerung an die gemeinsamen Erfahrungen wird die *bellezza* selbst nach dem Ausscheiden aus dem Kreis immer neu reaktiviert. Das ästhetisch-philosophische Potential dieser Dichtung in der weiblichen Gruppe kann dann sekundär auf die Männerwelt übertragen werden. So findet sapphische Poesie Eingang in das Symposion. Zudem erlangt sie den panhellenischen Status einer Kulturleistung und wird daher in größeren Festzusammenhängen aufgeführt.[23] Von der ursprünglichen, pragmatischen Verortung des Sitzes im Leben abstrahiert können die Lieder nun aus ihrem Kontext gerissen werden. Es ist somit möglich, Gedichte ohne abschließende Funktionalisierungen für die Gruppe nach inhaltlichen Kriterien zusammenzustellen. In einer neuen, hellenistischen Kultur, die sich wissenschaftlich um die Edition kanonischer Dichtung der Archaik und Klassik zu bemühen beginnt, gilt solche Poesie nach der veränderten allgemeinen Erwartungshaltung der Rezipienten in der ungekürzten Form als ein vollendetes Meisterwerk, das man dementsprechend überliefert.[24] In anderen Kontexten kann man das Lied freilich auch verkürzt und in Verbindung mit zeitgenössischen Kompositionen in Gestalt einer thematisch motivierten Sammlung aufführen.

Blicken wir nun auf den Neufund in seiner Gänze.

3. Der neue erste Teil (A1)

In A1 (= P. Köln col. I, 1-8 [neu 1-11]) haben wir offenbar das Ende eines Gedichts vor uns, in dem Sappho zum Hier und Jetzt (*vūv*) zurückkehrt und an dieser Stelle offensichtlich von ihrer poetischen Ehrenstellung auch nach dem Tode im Hades spricht, die exakt ihrem Prestige zu Lebzeiten auf der Erde entspricht.

] ο [
2] υχ. [
] νῦν θαλλ[ί]α γ. [
4] γέρθε δὲ γᾶς γε [...].
] γ ἔχουσα γέρας ὥς [ἔ]οικεν

6] οἰεν ὥς νῦν ἐπὶ γᾶς ἔοισαν
 λιγύραν, [α]ῖ κεν ἔλοισα πᾶκτιν
 8]... α κάλα, Μοῖσ', ἀείδω.

jetzt Festesfreude
 unterder Erde
 habend die Ehre, wie es sich geziemt,
 wie jetzt, auf der Erde seiend,
 die helltönende, wenn ergreifend die Harfe
 schön, Muse, ich singe.[25]

Mit den Ergänzungen Wests (2005, 3):

4] νῦν θαλ[ῖ]α πα[ρέ]στω
] γέρθε δὲ γᾶς περ[ί]σχη[ρι]
 κλέος μέγα Μοῖσει]ον ἔχρισαν γέρας ὥς [ἔ]οικεν,
 6 πάνται δέ με θαυμά]ζοιεν ὥς νῦν ἐπὶ γᾶς ἔοισαν
 κάλεισι χελίδω] λιγύραν, [α]ῖ κεν ἔλοισα πᾶκτιν
 8 ἦ βάρβιτον ἦ τάνδε χε]λύγγαν θαλάμοισ' ἀείδω.
 jetzt soll Festesfreude herrschen
 unter der Erde möge mich umgeben,
 die ich großen Ruhm von seiten der Musen habe, Ehre, wie es sich geziemt,
 ganz und gar mögen sie mich bewundern, wie jetzt, wenn ich auf der Erde bin,
 sie mich helltönende Nachtigall rufen, wenn ich die Harfe ergreife
 oder den Barbitos oder diese Schildkrötenlyra und auf die Ehebetten mein Lied
 anstimme.

Oder mit den Ergänzungen von Di Benedetto (2005, 7-8):

2] ο []
] εὐχόμε[]
] νῦν θαλία γε[]
 4] γέρθε δὲ γᾶς γε[νοί]μα]ν·
 κῆ μοισσοπόλων ἔσ]λον ἔχρισαν γέρας, ὥς [ἔ]οικεν,
 6 ψῦχαί κέ με θαυμά]ζοιεν ὥς νῦν ἐπὶ γᾶς ἔοισαν
 φαίνην δὸς ἀοιδάν] λιγύραν, [α]ῖ κεν ἔλοισα πᾶκτιν
 8 ἔμαισι φίλαισι(ν)] . . . α. κάλα, Μοῖσ', ἀείδω.
 ... ich bete
 ...jetzt Festesfreude
 ... und möge ich unter der Erde sein:dort, wo mich eine edle Stellung habend, die den
 Musenverehrern ziemt,
 die Seelen wohl bewundern dürften wie jetzt, wenn ich auf der Erde bin.
 Gib, dass ich helltönenden Gesang aufführe, wenn ich die Harfe ergreife
 und für meine Gefährtinnen ... Schönes, Muse, singe.

Deutlich kommt Sappho also in einer Schlusscoda in den Aufführungsrahmen zurück. Sie spricht die Festesfreuden des Chores im Singen und Tanzen an. Vor allem versetzt sie sich in die Zeit nach ihrem Tode in den Hades und stellt sich lebhaft vor, wie ihr auch dort eine Ehrenstellung als Sängerin zuteil wird. Dabei wünscht sich Sappho unter den Toten die nämliche Bewunderung wie jetzt unter den Sterblichen. Ihr aktueller Ruhm auf Erden korrespondiert mit ihrem dichterischen Ansehen im Totenreich. Sie ist sich gewiss, oder wünscht sich wenigstens, nach dem Tode in gleicher Weise in der Unterwelt Berühmtheit zu genießen und fortzuleben. Die Musen führen zu mysterienartigen Vorstellungen eines Lebens im Jenseits, welche die Verhältnisse im Diesseits spiegeln.[26] Dies ist mehr als der Wunsch eines κλέος ἄφθονον, eines unvergänglichen Ruhms, von seiten der Dichterin. Sondern ganz konkret malt Sappho ihre Situation jenseits der Todesschwelle aus: Das Leben dort gleicht den aktuellen Begebenheiten. Wie sie jetzt ihre Leier ergreift und zum Liede anstimmt, das die Mädchen zumindest ideell mit ihrem Chortanz begleiten, so wird sie dies auch im Hades tun. Dort stellt sie sich vor, wie sie von den umstehenden Seelen bewundert wird, die ebenfalls einen Chorreigen bilden. Wir kennen solche mystischen Unterweltschöre der Glückseligkeit aus den *Fröschen* des Aristophanes. Dort geht es ebenfalls genau um die Frage, welche Ehrenstellung den einzelnen Tragikern im Reich Plutons zukommt. Während Aischylos die Vormachtstellung von Euripides

strittig gemacht wird und er gerade noch wider Erwarten diese Position behalten kann, sieht Sappho sich unangefochten als Nummer Eins. Sie lebt fort in einer Welt der heiteren Festlichkeit, die zugleich im Sapphischen Kreis zur Zeit der aktuellen Aufführung besteht. Sie bedarf wohl auch dort der Inspiration der Muse, die für die Realisierung ihrer perfekten, schönen Performance verantwortlich ist. Der Musenanruf *Μοῖσ'* erhält gegenüber der Deutung *θαλάμοισ'*, [27] was sich auf die erotischen Geschichten der Schlafgemächer bezöge, oder gar *καλάμοισ'*, [28] was auf eine Begleitung mit Flöten anspielte, die eher im dionysischen Kontext vorkommen, den Vorzug, da damit ein fließender Übergang zum nächsten Lied geschaffen wird. Die letzten beiden Verse (NS 7-8) gehen gewissermaßen über in das Anfangspaar des nächsten Gedichts (NS 9-10 = T.1-2). Diese beiden Verse bilden das Präludium zum Lied über das Alter. Ein Motiv geht aus dem anderen hervor, das Metron bleibt bestehen. Wie in A1 Tod und seine Überwindung, Performanz im Chor, Muse, Fortleben und Verjüngung in utopischen Gefilden vorkommen, so stehen nun diese Themen erneut auf der Tagesordnung.

φαίνην δὲς **ᾠδοῖαν** **λιγύραν**, [αἴ] κεν ἔλοισα **πᾶκτιν**
 ξμαισι φίλαισι(ν)]α **κάλα**, **Μοῖσ'**, **ᾄειδω**.

Dies ergibt chiastisch mit dem Anfangspaar folgende Korrespondenzen:

..... **Μοῖσαν** ἰοκόλπων **κάλα** δῶρα, παῖδες,
 φιλά**ᾠδον** **λιγύραν** **χελύνναν**.

An der fiktiven Trennungslinie zwischen den beiden Liedern werden die beiden letzten Verse des Abgesangs gespiegelt, woraus die Einführungsaufforderung des nächsten Gedichts (T = P. Köln col. I, 9-12 [neu 12-15]; col. II, 1-8) wird, das mit dem Tithonosmythos das Alter reflektiert.

4. Das Altersgedicht (T)

Nach den Ergänzungen von West (2005) lautet es wie folgt:

ὑμεῖς πεδᾶ Μοῖσαν ἰοκ[ό]λπων κάλα δῶρα, παῖδε[ι]ς,
 σπουδάσδετε καὶ τὰ]γ φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν.]·
 ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] προῖ' [ἔ]οντα λχρό]α γῆρα[ι]ς.] ἤδη
 ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·
 5 βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῦμος πεπότηται, γόλνα.] δ' [ο]ῦ φέλ[ροισι].]
 τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι.
 τὰ «μὲν» στεναχίσδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
 ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γέν[εσθαι].]
 καὶ γάρ π[ο]τ[α] Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυ ΛΑῦων.]
 10 ἔρωι φ. αθρισαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φλέροισα[ν],
 ἔοντα [κ]άλλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὕμω[ς] ἐμ[λαρψε].]
 χρόνῳ π[ό]λιον γῆρας, ἐχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἄλκοιν.]·

Ihr nun seid beflissen um der veilchenbusigen Muse schöne Geschenke,
 Mädchen,
 und um die liedliebe hellklingende Lyra!
 Mir aber hat den vorher einmal zarten Körper das Alter schon
 ergriffen, weiß wurden die Haare aus schwarzen.
 5 Schwer ist mir das Gemüt geworden, die Knie tragen nicht,
 die doch einst flink waren zum Tanzen gleich Rehen.
 Darüber[29] seufze ich oft. Aber was soll ich machen?
 Alterslos als Mensch kann man nicht werden.
 Denn, wie man sagte, dass einst den Tithonos die rosenarmige Eos
 10 von Liebe [ergriffen] getragen habe fort bis an die Grenzen der Welt,
 (oder: aus Liebesverlangen den Sonnenbecher bestiegen habe und ihn
 bis an die Enden der Erde getragen habe),
 ihn, als er schön war und jung. Aber ihn dennoch packte
 mit der Zeit das graue Alter, wo er doch eine unsterbliche Gattin hatte.

Di Benedetto (2005, 17) erachtet Wests Ergänzungen πεδά und σπουδάσδετε in Vers 1 als kaum glaubwürdig. Die Mädchen müssten sich mit den Musen um die Geschenke der Musen kümmern, Μοῖσαν stünde *apo koinou* in zwei syntaktisch diversen Verbindungen. Auch das σπουδάσδεν ist vielleicht nicht das geeignete Verb, wobei selbst die Konstruktion mit Akkusativ etwas ungewöhnlich ist.[30] Er schlägt daher vor: ὕμιν φίλα Μοῖσαν ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες·/ πρέπει δὲ λάβην τὰν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν. Damit ergäbe sich ein willkommener Kontrast zu dem Dativ ἔμοι. Also: "Euch nun seien lieb der veilchenbusigen Musen Geschenke, Mädchen./ Es ziemt sich nun zu ergreifen (vielleicht auch ἔλην) die liedliebende helltönende Lyra." [31] Darauf folgt: "Mich aber hat schon ... das Alter ergriffen." Wests schwieriger Vorschlag setzt freilich das emsige Treiben, die Bewegung im Chortanz in der Ausrichtung auf die Musen und Sappho besser in Szene. Vielleicht sollte man für σπουδάσδετε einfach ὀρχησθε τε setzen. Also: ὕμεις παρὰ oder περὶ (oder κατὰ oder διὰ) [32] Μοῖσαν ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες, / **ὀρχησθε** τε καὶ τὰν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν. Also: "Ihr tanzt zu/neben den schönen Geschenken der veilchenbusigen Musen (ringsherum um die ..., nach/gemäß den ... wegen der ...), Mädchen, und auch zu der (um die, nach der, wegen der) liedliebe(n) helltönende(n) Lyra." Oder statt ὀρχησθε könnte man das andere Verbum des Tanzens παίζειν mit einem Temporaladverb setzen: νῦν (oder αὖ) παῖσδετε καὶ oder ἐμπαῖσδετε [33] καὶ [34] oder χορεύσατε καὶ oder wie Di Benedetto (2004, 5) χορεύσατε κατ.[35]

Das Lied T gliedert sich wie folgt:

1-2 (NS 9-10): Aufruf an die Mädchen, sich nach der Musik zu bewegen

3-6 (NS 11-14): Alter

3-4a: Kontrast: Alter bei mir

4b-6: Symptome (weißes Haar, schweres Herz, Knie schwach)

7-8 (NS 15-16): Reaktion

7: Seufzen; Suggestivfrage

8: Gnome

9-12 (NS 17-20): Mythos als Exempel – Tithonos

Das Gedicht zeichnet sich durch ständige Gegensätze aus. Die Mädchen sollen sich nach den Musen ausrichten, die ihre Bewegung koordinieren helfen. Sappho gibt mit der Lyra die Rhythmik und Melodie vor. Entscheidend ist die Vorstellung der Situation im Chor. Im Gegensatz zu den zum Reigentanz aufgeforderten Mädchen, stellt das lyrische Ich, hier wohl Sappho – für eine Wiederaufführung kann aber jede andere Frau dieses Ich einnehmen –, sich an pointierter erster Versposition in Vers 3 (NS 11) der Gruppe der jungen Mädchen entgegen. Sie hat das Alter gepackt, am Körper, an der Hautoberfläche. Nun ist er schwach, gebrechlich, vorher war er aber wie bei den jungen *paides*, die am Tanzplatz der Beschäftigung des *paizein*, des Tanzens, nachgehen, flink, behände und beweglich (ἄπαλον πρίν ποτ'). [36] Zunächst ist der Körper im ganzen angesprochen. Der Chortanz drückt sich nämlich ganz in Körperbewegung aus. Nun wird der Leib in einer Perspektivierung von "Kopf bis Fuß" in drei Bereiche aufgeteilt. 1.) Die Haare, die jugendliche Pracht, welche die Schönheit der Mädchen im Tanz ausmacht, sind weiß geworden. Vor allem wird wiederum der vorherige Zustand, die schwarzen Haare, welche die Mädchen auszeichnen, hervorgehoben. Weiß und schwarz stehen in Sperrung am Anfang und Ende des Kolon. 2.) Das Herz, der *thymos* lokalisiert im Zwerchfell, ist das als Organ definierte emotional-affektive Kraftfeld. Wieder ist wie bei *triches* das Nomen in die Mitte genommen, 'schwer' steht wie 'weiß' als Prädikatsadjektiv in betonter Anfangsstellung. Wie das Alter als abstrakter Zustand das Ich packte und die Haare einem Wandlungsprozess ausgesetzt waren (ἐγένοντο), so steckt auch hier die ganze Drastik im Passiv des Perfekts von ποιεῖν. Das Subjekt ist hilflos, es ist einer Notwendigkeit ausgeliefert, das es erleidet. Die Stimmung, das heitere Gemüt, das man zur Leichtigkeit (vgl. ἄπαλον) der Körperbewegung benötigt, ist getrübt. Konkrete Schwere verhindert ein Gleiten, ein Abheben in die Luft. 3.) Die Knie, die metonymisch und synekdochisch für die Beine genannt werden, stehen für die Bewegung im Tanz. Sie werden nach dem Gesetz der 'wachsenden Glieder' nun mit einem Relativsatz, bzw. mit einem deiktischen Hauptsatz, erklärt (6): "Die da waren einst leicht" – chiasmisch wird das vielfach ergänzte ἄπαλον πρίν ποτ' von Vers 3 aufgenommen – "zum Tanzen": Der Infinitiv des Zwecks drückt das Entscheidende exakt in der Mitte des Gedichts aus. Und die Knie waren gleich wie von jungen Rehen. [37] Der Vergleich junger tanzender Mädchen mit Rehen ist sehr häufig. Vgl. den *Demeterhymnos*, *homerischen Hymnos* 2.174-175; Bakchylides 13.86-90; Euripides *Elektra* 860-861, *Bakchen* 862-867, bes. 866; Aristophanes *Lysistrate*

1318-1319, *Thesmophoriazusen* 1180. Das dionysische Rehkab wird oft mit den tanzenden Mänaden in Verbindung gebracht. Die jungen wilden Rehe springen so leicht und flink wie die Mädchen im Chorreigen.

Die Symptome könnten mit den in fr. 31 geschilderten verglichen werden.[38] Doch ist die Sprache im Vergleich zum heftigen Gefühlsausbruch der Liebe und Eifersucht hier sehr viel gelassener. Der Duktus erinnert eher an den belegenden Teil von fr. 16.5-6. In Vers 7 (NS 15) kommt man nun auf das passive Erleiden des Alters, das einen ergreift und die Reaktion des Subjekts: "Das beklage ich oft – ich seufze oft darüber und stöhne." Das geschieht nicht nur einmal spontan, sondern immer wieder. Wie in fr. 31.15-16 das Subjekt bis zum anscheinenden Sterben die Reihe der Reaktionen steigert, um sich dann mit dem Satz ἀλλὰ πᾶν τόλματον "aber alles muss man erdulden" (fr. 31.17) zur Rason zu rufen, so fragt hier das Ich nahezu resignativ: "Aber was soll ich denn tun?" Der Optativ von ποιεῖν in der Schlussposition im Aktiv ποιεῖν (7), nimmt die Passivform πεπότηται (5) auf. Die Frage ist rhetorisch. Sappho kann nichts aktiv dagegen tun. Denn das Alter ist ein natürlicher Prozess. Es folgt die Gnome, die asyndetisch begründet: Wie in fr. 16.21 taucht am Schluss die Formel οὐ δύνατον γένεσθαι auf (8). Das Entscheidende steht wieder in der ersten Position. ἀγήραον kann man als Mensch (ἄνθρωπον ἔοντ') nicht werden (8); γένεσθαι bezieht sich auf das ἐγένοντο der Verwandlung der Haare zurück (4). Das mit dem Alpha Privativum verneinte Adjektiv wird durch die weitere Verneinung in einer Art Litotes besonders bejaht. Die menschliche Existenz bedingt, dass man einfach altern muss. Das Prädikatsadjunkt ἀγήραον fasst den Diskurs zu den Symptomen des Alters zusammen, in Vers 12 wird γῆρας (3) nochmals aufgenommen. Das Adjektiv ist sonst nur in der nahezu als Hendiadyoin stehenden Junktur ἄθανατος καὶ ἀγήραος ἥματα πάντα bekannt, die bei Homer und Hesiod nicht selten vorkommt. Die Erstherausgeber Gronewald und Daniel (2004a, 8) bemerken treffend: "Eos hatte in ihrer Torheit diese Formel für göttliches Sein tautologisch abgeändert, als sie Zeus darum bat [*Aphroditehymnos*, *homerischer Hymnos* 5.221], Tithonos möge ἄθανατον τ' εἶναι καὶ ζῶειν (statt καὶ ἀγήραον) ἥματα πάντα." Darin besteht die Tragik des mythischen Beispiels.

Für die These wird wie in fr. 16.6 ein mythisches Beispiel begründend mit γάρ (9) eingeführt. Der Mythos (das autoritative Wort) wird als Vergangenheit herangezogen.[39] "Und es ging nämlich die Kunde, dass einst" – erneut wird das ποτα aufgenommen, das mit dem Hier und Jetzt der Aufführung kontrastiert – "den Tithonos Eos entführte." Tithonos steht in extremer Prolepse – er ist das Exempel, auf das es ankommt. Als Mensch wird er dennoch alt, obwohl ihn eine Göttin liebt und für ihn Unsterblichkeit erbittet (dabei aber vergisst, die Alterslosigkeit einzubeziehen). Wie in fr. 16 greift die hier indirekte Erzählung aus und wird in ihren Bezügen komplex. Die rosenarmige Eos besteigt, wie die Erstherausgeber zunächst vertraten, aus Liebe den Sonnenbecher (δέπας) und führt ihn bis ans Ende der Welt, nach Äthiopien, wo Tag und Nacht ineinander übergehen (Homer *Odyssee* 1.23-24).[40] Manche Stimme wurde freilich gegen die ursprüngliche Lesung von Gronewald und Daniel an dieser Stelle laut.[41] In der neuerlichen Zusammenfassung nehmen die Erstherausgeber (Gronewald & Daniel 2007a, 11) nun zu Recht den in den Kontext von Eos passenden, aber paläographisch nicht haltbaren Vorschlag mit δέπας zurück. West (2005, 4-5) will von Anfang an hier eine andere Lösung und sucht nach einem Partizip Femininum Passiv im Sinne von 'in Liebe [ergriffen]', das sich auf Eos bezöge, da der Sonnenbecher und die nächtliche Fahrt über den Ringstrom vom Westen seiner Meinung nichts mit Eos zu tun haben. Andere versuchen daraufhin Ergänzungen mit einem solchen Partizip.[42]

Eos ist eine Begleiterin des Helios – sie läuft auf der himmlischen Spur voraus. Neben dem Sonnenaufgang symbolisiert sie den ganzen Tag. Im permanenten Blick auf Helios zieht sie ihre Bahn, begleitet von ihrem Vorboten, dem Morgenstern Eosphoros. Homer spricht davon, wie sie sich täglich aus dem Bett, das sie mit dem Geliebten Tithonos teilt, erhebt (Ilias 11.1-2; *Odyssee* 5.1-2 – und funktional auswechselbar – aus dem Ozean Ilias 19.1-2) und somit aufgeht. Liebe und Sexualität sind im Reich der Nacht, des Todes, des Unterbewussten, des Traumes und des Ozeans lokalisiert.[43] Rekreation ist im Sexuellen angesiedelt. Nach den Strapazen des Laufes, des Altwerdens des Tages, besteigt man das gemeinsame Lager, um sich dann verjüngt wieder ans neue Tagwerk zu machen.

Selbst wenn man auf den Sonnenbecher verzichtet, geschieht die Entführung ohne Zweifel aus erotischem Verlangen und als Ziel bestimmt Eos für Tithonos das Bett. Durch die tägliche Besteigung des gemeinsamen Lagers betritt sie auch wieder den Himmel.[44] Und wegen der Orientierung an der Sonne wird Eos dann jedenfalls βροδότραχυν – rosenarmig. Das traditionelle Beiwort stammt aus der Vorstellung der rötlichen Aurora; gleichzeitig erhält das Attribut im Kontext des sapphischen Lieds eine Assoziation mit dem Schönen der Superlative. Rosenkränze stehen für die Reigen bereit und mit Rosen schmückt man sich. Vor allem gehören die wohlriechenden Blumen zu den Musen und zu Aphrodite.[45]

In Liebe entbrannt entführt die personifizierte Morgenröte den troianischen Königssohn an den Rand der

Erde nach Äthiopien. Eos raubt Tithonos unter dem Eindruck seiner Schönheit und Jugend (11) und sie erfreut sich der sexuellen Liebe mit ihm an der Weltgrenze, wo Tag und Nacht sich treffen. Selbst muss sie natürlich ebenso wie Helios täglich vom Westen wieder dorthin zurückkehren. Doch trotz der Liebe mit einer Göttin ergriff Tithonos mit der Zeit das graue Alter (12). Das Attribut grau weist auf das Ergrauen und die weiße Farbe der Haare in Vers 4 zurück.

Die Mikronarration ist so knapp gehalten, dass die Umstände der Tragik nicht explizit genannt sind. Aus dem homerischen Aphroditehymnos (Vers 221-224) wissen wir, dass Eos aus Nachlässigkeit und Torheit bei der Bitte um Unsterblichkeit vergaß, sich gleichzeitig für die Alterslosigkeit ihres Geliebten einzusetzen. In einer traditionellen Gesellschaft der Mündlichkeit kennen die Rezipienten die unterschiedlichen Varianten des Mythos. Während sonst die Gewaltsamkeit der Entführung, die durch eine Windböe geschieht, betont wird (Euripides *Troerinnen* 855-856), erscheint hier das Forttragen des Prinzen aus dem täglichen Lebensbereich als selbstverständlicher Ausdruck der Liebe. Die Aggression der sexuellen Lust der Göttin, die sich noch weitere Jünglinge raubt, vor allem Kephalos, ist hier gänzlich verschwiegen. Die Szene wirkt trotz der Verschleppung liebevoll, nahezu heimelig. Eos nimmt sich den hübschen jungen Mann aus Troia einfach mit in ihr Liebesnest ans Ende der Welt. Auf bildlichen Darstellungen ist Tithonos als schöner Jüngling gezeichnet, der einen Kranz trägt und die Leier in der Hand hält. Offensichtlich ist er ebenfalls ein Diener der Musen, der ihr Geschenke bringt.[46] Die übliche Gewalt ist hier auf das schreckliche Alter verschoben: Es packte ihn dennoch, obwohl er ein Liebling der unsterblichen Gattin ist. ἔμαρψε steht pointiert am Versende; während ihn sonst Eos entriss, tut dies nun das graue Alter. ἔμαρψε/ ... πόλιον γῆρας (11-12) nimmt chiasmisch γῆρας .../ ἐπέλλαβε (3-4) im Falle der Sappho auf, das Alter ergriff auch die Sängerin! Tithonos' Tragik spiegelt sich im Schlusskolon wider: ἔχοντ' ἀθάνατον ἄκοιτιν, "habend eine unsterbliche Gattin". Als Unsterbliche hatte Eos nur um seine Unsterblichkeit gebeten. Als Mensch ist er freilich dem Alter unterworfen. Die Drastik der Folgen dieses Versehens wird nicht wirklich ausgemalt, während man im Aphroditehymnos (228-237) vom verschrumpelten Greis vernimmt, der zuletzt weggesperrt wird, als er sich gar nicht mehr bewegen kann. Mit dem letzten Wort wird die liebevolle Lagergenossin nochmals in den Blick genommen. Das soziative oder kopulative Alpha und κόιτη 'Bett', aus denen das Wort für Gattin (ἄκοιτις) zusammengesetzt ist, verweisen auf die sexuell leidenschaftliche Verbindung im gemeinsamen Lager.

Das mythische Exempel ist ähnlich schief und komplex wie der Helenamythos in fr. 16.[47] Vordergründig soll das Beispiel natürlich die Gnome belegen. Der Mensch muss altern. Auch Tithonos, der von Eos in göttliche Gefilde entrissen wird, ist diesem Naturgesetz unterworfen, selbst wenn sie ausnahmsweise Unsterblichkeit für ihn von Zeus heraushandeln kann. Die Bezüge sind also wie in fr. 16 eigenartig ambivalent.[48] Zum einen vergleicht sich Sappho, die ja von Ihrem Altersprozess ausgeht, deutlich mit ihm. Ebenso wie sie einst jung und schön war, sind jetzt beide alt geworden. Beide Figuren zeichnen sich zudem durch das musische Leierspiel und den Gesang aus. Sie singen selbst im Alter weiter, Tithonos wird bekanntlich am Ende ins Ehegemach eingeschlossen und mit Nektar genährt. Zuletzt ist sein aufgezehrter Körper nur noch eine endlos tönende Stimme (φωνή ... ἄσπετος *Aphroditehymnos*, *homerischer Hymnos* 5.237). In späteren Quellen verwandelt er sich schließlich sogar in eine Zikade (Kallimachos fr. 1.32-38 Pf.). [49] Manche Interpreten betrachten den Bezugstext des Aphroditehymnos und diesen erst bei Kallimachos im Aitienprolog belegten Ausgang als einen Hinweis auf ein versöhnliches Ende, dass Tithonos als Sänger in gewisser Weise fortlebe.[50] Der Schluss sei gewissermaßen offen und rege den Rezipienten an, dies alles weiterzuspinnen.[51]

Doch spiegelt sich Sappho ebenso in Eos, wie in fr. 16 das Sprecher-Ich auch mit Helena in Beziehung steht. Beide werden als weibliche Subjekte aktiv und gehen aus Liebe über das Meer hinweg. Helena verkörpert zudem den Aspekt der Eos-Aotis in Sparta.[52] Sie ist das Symbol der jungen Mädchen in der Initiation an der Schwelle zur Hochzeit. Helena liebt Paris, mit dem sie nach Troia mitgeht. Auch Eos verliebt sich in einen Jüngling aus der Königsfamilie der Trojaner, die als Orientalen die Eleganz und den Luxus (ἄβροσύνα) darstellen. Wie Helena verkörpert Eos einen Aspekt der Aphrodite. Beide gehen aus unersättlichem Verlangen in den Osten und erfreuen sich im Bette mit einem schönen troianischen Jüngling. [53]

Sappho liebt wie Eos strahlende junge Körper. Sie findet Gefallen an den tanzenden Mädchen und brennt in Verlangen nach ihnen. Sie trägt sie fort auf musischen Schwingen zu den Grenzen des Unbewussten, in die Gefilde der Nacht, des Traums und der totalen Ästhetik. Die Dichterin übertritt selbst die Schwellen zum Tode, versinkt wie Eos in den Fluten, im Ozean der Liebe, und holt daraus ewig neue Liebe und Jugend. Eos hat in Aiaia,[54] am Rand der Welt, bei den Aufgängen der Sonne "Haus und Tanzplätze" (*Odyssee* 12.3-4). Stammt die Vorstellung der χοροί (*Odyssee* 12.4) wirklich von den "hüpfenden Lichtstrahlen"?[55]

Wahrscheinlich ist das Bild sehr viel konkreter: Die sexuell aufreizende Göttin steht tatsächlich Reigen voran und nimmt in ihrem Haus Choreutinnen auf, ähnlich wie Sappho. Eos ist die musische Chorführerin solcher um sie gruppierter Mädchen, welche die sie umgebenden Gestirne symbolisieren. Nachdem sie sich in der nächtlichen Liebe erquickt hat, tanzt sie am frühesten Morgen im Kreise ihrer Gefährtinnen. Nach dem Sonnenaufgang überstrahlt sie zunehmend die Begleiterinnen. Im Laufe des Tages wird sie alt und zuletzt verjüngt sie sich im Unterirdischen. Aus der Reise durch den Tod, den Traum und das Unterbewusste bezieht sie neue Energie. Sie ist unsterblich, eine musische Chorführerin, täglich unterhalb und oberhalb der Erde (vgl. NS 4-6). Sappho identifiziert sich laufend mit dieser mythischen Figur oder mit Aphrodite.[56] In fr. 211a V. aus Ps.-Palaiphatos *Unglaubliche Geschichten* 48 ist bezeugt, dass Aphrodite die Gestalt einer alten Frau annahm und von dem greisen Fährmann Phaon über eine Meerenge gebracht wurde. Er verlangt gar nichts, sie belohnt ihn mit Jugend und Schönheit. Offenbar wird sie dann selbst jung und liebt ihn. Schließlich singt Sappho für ihn. In fr. 211b aus Älian *Bunte Geschichten* 12.18 wird er mit Adonis verwechselt. Greg Nagy zeigt, wie sich Sappho mit dem alternden Modell des Mythos gleichsetzt, um sich zu verjüngen. Ferner hebt er den solaren Kontext hervor und setzt Phaon mit Phaethon, den Leuchtenden, gleich. Phaethon ist auch neben Lampos eines der beiden Pferde der Eos (*Odyssee* 23.246). Nagy geht ferner auf Sapphos Sprung vom Leukadischen Felsen ein.[57] Nach Menander fr. 258 Koerte wirft sie sich aus gewaltiger Lust nach Phaon ins Meer. In der späteren Rezeption folgt sie dem Geliebten im ewigen Aufschub durch die Welt der Träume. Nach dem Bericht im siebten Buch des Mythographen Ptolemaios Chennos (via Photios *Bibliothek* 152-153 Bekker) stürzt sich selbst Aphrodite aus Liebe nach Adonis vom Kap Leukas in die Fluten. Der Sturz vom Leukadischen Felsen ist schon bei Anakreon 376 *PMG* und Euripides *Kyklops* 163-168 ein Bild für Lust und Ekstase.[58] Ferner zeigt Nagy in einem interkulturellen Vergleich mit Sappho und dem Navajo-Ritual und -Mythos der *Changing Woman*, wie im Kontext der Initiation junger Mädchen eine Frau sich mit der alten Göttin identifiziert. Im Ritual veranstalten sie einen Wettlauf, während sich im Mythos die Gottheit mit der Sonne sexuell verbindet. Das Ritual versucht eine Identifizierung mit der Göttin herzustellen.[59]

Was hat all dies mit unserem Neufund zu tun? Sappho wird also zumindest in der späteren Rezeption mit Aphrodite assoziiert. Die Dichterin und ihr Modell werden mit der Liebe zu hübschen Jugendlichen wie Adonis und Phaon zusammengebracht. Dabei wird immer wieder erzählt, wie sie den Geliebten nachjagen, was den ewigen Aufschub der Liebe umschreibt. Die erotische Poetik der Sappho folgt der Logik der Barthesschen Sprache der Liebe, die in der Abwesenheit besteht.[60] In der Identifizierung mit Aphrodite und Eos, die eine Art Alter Ego zu ihr darstellen, behandelt Sappho poetisch die Verfolgung in der Liebe. Es geht um die imaginäre Suche des ersehnten Objekts der Begierde. Mit Musik, Poesie und anderen ästhetischen Ausdrucksformen kann man die Grenzen überwinden. Sappho begibt sich dabei imaginär in den Bereich des Todes, der am alten Körper bildlich konkret gemacht wird, um im Reich der Liebe und Musik selbst wieder verjüngt zu werden.[61]

Gemäß der hellenistischen Rezeptionshaltung ist das Ende im neuen Papyrus offen gestaltet. Es verweist auf die Verjüngung von Eos und Tithonos sowie auf die Fortsetzung der musischen Aufführungen. Der Aufschub zum nächsten Gedicht spiegelt in gewisser Weise auch die erotische Poetik und das Verfahren der thematischen Anknüpfung wider. Der abrupte Schluss im Mythos ermöglicht eine Reflexion über die Themen Eros, Fortleben im Tod, Erneuerung und Musik. Die zyklische Poetik des Aufschubs manifestiert sich in der antithetischen Gegenüberstellung mit der Möglichkeit einer Erneuerung. Die tanzenden *paides* finden zudem in Eos und ihren Chören ein Pendant. Mit den sich nach den Musengeschenken der Musik und der begleitenden Lyra bewegenden jungen Mädchen ist die alte Chorführerin Sappho kontrastiert. Sie kann nicht mehr tanzen. In ähnlicher Weise steht Eos dem alternden Tithonos gegenüber, mit dem sie in der Ehe vereint ist.

Sappho findet in der Orientierung an den tanzenden Mädchen neue Energie. Sie ist zwar alt, im Schwärmen für die Jugend und in der Ausrichtung auf ihre leuchtenden Körper kann sie jedoch das Alter immer wieder überwinden. Gleichzeitig wird in der Primärrezeption im Kreis die pädagogische Funktion, die der *choreia* überhaupt innewohnt, eine Rolle spielen.[62] Die Ehe der Eos wird in die Situation der jungen Frauen gespiegelt, die zur Hochzeit vorbereitet werden. Sappho könnte den Mädchen damit zugleich die Botschaft mitgeben, dass sowohl sie selbst als auch ihre zukünftigen Gatten altern werden. Durch die Rückerinnerung an die gemeinsamen Aktivitäten, vor allem an den Tanz und die Musik, und durch eine Orientierung am Schönen und Ästhetischen bleiben sie innerlich schön und jung – und damit auch begerlich. Zumindest durch die Re-Performance der immergleichen Lieder gelingt es Sappho und den von ihr besungenen Mädchen, ihre unverbrauchte Frische zu bewahren. Solange das Lied aufgeführt wird, bleibt es aktuell, indem es durch stets neue Figuren inszeniert wird: Eine ältere Chorführerin leitet junge Mädchen musisch

zum Tanz an, die immer wieder den Kreis verlassen und durch andere ersetzt werden. Und genau damit lebt Sappho weiter, selbst wenn sie schon tot ist.[63]

Das Lied lehnt sich zwar an andere Altersklagen an, ist aber selbst ganz und gar keine solche. Ein persönlicher und resignativer Gefühlsausbruch wäre in der Tat im Sapphischen Kreis relativ wirkungslos und kontraproduktiv.[64] Vielmehr ist die Komposition eine Aussage im Dienste der Pädagogik der bei ihr befindlichen jungen adeligen Frauen und eine selbstreferentielle poetische Reflexion auf der Folie des Mädchenchors.[65] Als Inspiration der Ästhetik in der Bewegung dienen die schönen Geschenke der Musen – Sappho ist gewissermaßen die zehnte Muse,[66] die dem tanzenden Kreis, dem Abbild des Musenreigens, als Chorführerin aufspielt.[67] Am Schönen ausgerichtet bleibt man selbst immer schön. Sappho verjüngt sich genauso wie ihre παῖδες. Der Ton ist hoffnungsfroh und nie melancholisch-selbstbemitleidend. Natürlich wird den Mädchen damit zugleich im Mythos die Begrenztheit des Lebens und die *conditio humana* vorgestellt. Die Musik und die soziale Institution des χορός sind allerdings unvergänglich. Dadurch wird jeglicher beschwerender Gedanke zum Alter überwunden.

Vorbild könnte das berühmte Lied Alkmans fr. 26 Davies gewesen sein:[68]

οὐ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἱαρόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται
νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόρφυρος ἱαρός ὄρνις.

Nicht mehr, Jungfrauen, honigtönende und heiligstimmige,
können mich die Glieder tragen. Wenn ich nur, wenn ich nur ein Eisvogelmännchen
wäre,
das über den Schaumkamm der Woge zugleich mit den Eisvogelweibchen fliegt
mit kraftvollem Mut, meerfarbener heiliger Vogel.

Auch in diesem Gedicht ist die *choreia* das entscheidende Bild, das den realen Chor (oder eher den monodischen Sänger) unterstützt. Der Chorführer ist alt und blickt auf seinen Jungfrauenreigen. Im erotischen Verlangen nach den Mädchen, die unter seiner Leitung singen und tanzen, versetzt sich der *choregos* in das Bild der Eisevögel. Vögel fungieren als typische Metapher des Chortanzes. Ihr Schweben und ihre Formation in der Gruppe bilden die Gemeinsamkeit mit den Bewegungen im Reigen.[69] Das Ich hegt den Wunsch, sich als Eisvogel mit den Weibchen im Flug zu vereinen. Der Eisvogel schwebt bekanntlich gern über der Wasseroberfläche und taucht in einer Stoßbewegung kopfüber ins Wasser, um Fische zu fangen. Diese Bewegung gleicht dem Eintauchen der Eos und des Helios ins Wasser, vor allem dem Tauchsprung vom Leukadischen Felsen. Im Begehren nach den Mädchen und ihrer Jugend stürzt sich der Chorführer, der sich als lyraspielender Mann nicht mit den Jungfrauen im Reigen vereinen kann und sich so als nicht mehr Tanzenden stilisiert, bildlich in den Ozean – ins Reich des Todes und der Träume –, um das Ziel seines Verlangens, das er nie erreichen kann, zu verfolgen. Der Vogel ist als meeresblau-purpur bezeichnet, weil er sich in seinem Tauchen gewissermaßen im Meer verliert und selbst Teil davon wird. Die erotische Poetik der Abwesenheit, der Sehnsucht nach dem Gegenüber, kommt damit bildlich konkret zum Ausdruck.[70] Wie bei Sappho beruht das erotische Verhältnis auf Reziprozität. Auch die Mädchen sehnen sich nach dem/der nicht zu erreichenden Chorführer/in.

Das Bild des extremen Alters ist also nur Ausdruck der Unmöglichkeit der chorischen und sexuellen Vereinigung. Im gegenseitigen Verlangen und Inspirieren, somit in der erotischen Verjüngung, drückt sich die Poesie der alkmanischen Partheneia sowie der Sappho aus. Das sapphische Gedicht darf daher nicht nur als 'Korrektur' des Mimnermos gewertet werden,[71] sondern ist in seiner spezifischen Poetik ganz anders zu verstehen.

Ich gebe den Text von T nun nochmals mit verdeutlichenden Unterstreichungen und Markierungen wieder, welche die zentralen Begriffe des Tanzes und des Alters hervorheben:

ὑμμες κατὰ Μοῖσαν ἰ[οκ]ό[ω]λτων κάλα δῶρα, παῖδες,
ὄρχησθε τε καὶ τὰ]γ φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν·
ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] ποτ' [ἔ]ροντα χροά γῆρας ἦδη
ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·
5 βάρυς δέ μ' ὁ θηῦμος πεπτόηται, γόνα δ' [ο]ύ φέροισι,

τὰ δὴ ποτα *λαίψηρ'* ἔον *δρχησθ'* ἴσα νεβρίοισι.
 ζὰ τὰ στεναχίσδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι.
 καὶ γὰρ π[ο]τὰ Τίθωνον ἔφαντο *βροδόπαχυ* *Αὔων*
 10 ἔρωι δέμας εἶσαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γὰς φέροισα[ν,
 ἔοντα [κ]ἄλλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὕμωις ἔμαρψε
 χρόνῳ *πρόλιον γήρας*, ἔχ[ο]ντ' *ἀθανάταν* ἄκοιτιν.

1 vel ὕμεις παρὰ (vel περὶ, διὰ) Μοῖσαν φέρω τάδε Μοῖσαν Gronewald & Daniel
 γεραίρετε Μοῖσαν Di Benedetto Μοῖσαν ἐπιδείξασθ' Austin αἱ στέργεται Μοῖσαν Ferrari
 || 2 Bierl vel χορεύσατε καὶ vel νῦν (vel αὖ) παῖσδετε καὶ Bierl χορεύσατε κατ Di
 Benedetto λάβοισα πάλιν τὰν Gronewald & Daniel ἐλίσσετε κατ Ferrari ἐγέρρατέ τ' αὖ
 Austin πρέπει δὲ λάβην Di Benedetto || 3 ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν Di Benedetto, prob.
 West κέκαρφ' ἄπαλον μοί Gronewald & Daniel || 4 West διώλεσε Di Benedetto || 7
 Lunden || 10 ἔρωι δέμας εἶσαν Austin ἔρωι δέμας εἰσάνβαμεν' Gronewald & Daniel
 ἔρωι δέμας εἰσαμβάμεν' Livrea ἔρωι δὲ δάμεισαν Lieberg ἔρωι λαλάγεισαν βάμεν'
 Janko Ἐρωι δέμα θεῖσαν Danielewicz ἔρωι ἄνι' ἄφεισαν Bettarini.

Dazu gebe ich meine neue Übersetzung:

Ihr zu den schönen Geschenken der veilchenbusigen Musen, Mädchen,
 tanzt und auch zu der liedlieben helltönenden Lyra.
 Mir aber hat den vorher einmal zarten Körper das Alter schon
 ergriffen, weiß wurden die Haare aus schwarzen.
 5 Schwer ist mir das Gemüt geworden, die Knie tragen nicht,
 die doch einst flink waren zum Tanzen gleich Rehen.
 Darüber seufze ich oft. Aber was soll ich machen?
 Alterslos als Mensch kann man nicht werden.
 Denn, wie man sagte, dass einst den Tithonos die rosenarmige Eos,
 10 der Liebe den Leib hingegeben, getragen habe fort bis an die Grenzen
 der Welt
 ihn, als er schön war und jung. Aber ihn dennoch packte
 mit der Zeit das graue Alter, wo er doch eine unsterbliche Gattin hatte.

Zuletzt versuche ich stichwortartig den Inhalt und die rhetorische Stilistik zusammenzufassen:

1 *Tanz, Musen*

'Ihr' in Anfangsposition – *paides* in Schlussposition, Hyperbaton (jetzt)

2 *Tanz, Lyra*

Enjambement des Prädikats, Hyperbaton

3 *Agilität, Körper, Alter*

Gegensatz: 'mich'; einst *plus*: Anfangsposition; Alter fast am Schluss *minus*

4 *Packen: Haare weiß*

Enjambement des Prädikats: Wirkung (von Kopf bis Fuß) *minus*

5 *Thymos schwer, Knie tragen nicht*

Chiasmus; drittes Glied entscheidend: Knie nicht mehr zum Tanz geeignet *minus*

6 *Knie, die einst agil und behänd waren zum Tanz (Vergleich: Rehe)*

Zentrum und Spiegelachse; Bezug auf 2 (Tanzen) und 3 (Agilität); Relativsatz: Gegensatz einst *plus*, Variatio, zentraler Begriff, Vergleich in Schlussposition

7 *Klage; Frage*

Komplexiver Anschluss: einfache Ich-Formen.

8 *Gnome: Alterslos unmöglich*

Litotes, Alpha Privativum in Anfangsposition: Betonung der Unausweichlichkeit des Alters (Bezug auf 3 und 12)

9 *Tithonos – Eos*

Tithonos: Anfangsposition des Objekts in extremer Prolepse: Hyperbaton; Endposition des Subjektsakkusativs Eos, die ebenfalls mit dem Tanz zu tun hat; Verb *ephanto*, von dem Acl abhängt, in der Mitte

10 *Körper in Liebe ergeben, Bewegung ans Ende der Erde*

Prädikatsadjunkt Partizip auf Eos bezogen, Verb in Form von Acl in Mitte, Prädikatsadjunkt Partizip auf Eos bezogen

11 *Tithonos einst schön und jung: trotzdem packt ihn (das Alter)*

Sperrung: Gegensatz: einst – Partizip auf Tithonos bezogen, attributiv; Adjektive implizieren Tanz *plus*; Kontrast: ergriff Schlussposition (s. 3) *minus*

12 *das graue Alter: Gegensatz die unsterbliche Gattin.*

Enjambement Subjekt Alter: Ende des Anfangsteils (s. 4) *minus*; Nachhinken des Prädikatsadjunkts bezogen auf

Tithonos; Schlussposition: die Gattin – bezogen auf Eos 9 *plus*

5. Das Ende des ‘Altersgedichts’ (B) und Orphisch-Solares

Einem moderneren, sogar bereits hellenistischen Verständnis kommt ein abruptes Ende wie im Kölner Papyrus entgegen. Im ursprünglichen Kontext wird aber wohl die vierzeilige Coda (B.1-4) gestanden haben. In der didaktischen Primärintention kommt der Rückkehr in die Situation des Hier und Jetzt, der Funktionalisierung für den Kreis, große Bedeutung zu. Man beachte meine Ausführungen zu fr. 16 und 31. [72] Im P. Oxy. 1787, fr. 1.22-25 und fr. 2.1 hat sich das ursprüngliche Ende noch erhalten. Und aus dem Vierzeiler (= fr. 58.23-26 V.) waren die letzten beiden Verse bereits in der indirekten Überlieferung durch Klearch (bei Athenaios 15.687b) bekannt. Die viel diskutierte Frage, ob kritische Zeichen Aufschluss über die Zugehörigkeit zum Altersgedicht geben können, bleibt unentschieden.[73] Das einzige Indiz ist daher letztlich der inhaltliche Zusammenhang. Ich zitiere also die vier Verse:

[]μέναν νομίσδει
[]αῖς ὀπάσδοι
25 Ἐγὼ δὲ φίλημ' ἄβροσύναν,] τοῦτο καὶ μοι
τὸ λάμπρον ἔρος τῶελίω καὶ τὸ κάλῳν λέλλογχε.

Di Benedetto (2006, 5) ergänzt den Text wie folgt:[74]

θάνοισαν ἄοιδον τὸ πᾶν οὐδεὶς φθ]μέναν νομίσδει
ἄλλοισι τύχην ὅσσα θέλωσι Κρονίδ]αῖς ὀπάσδοι.
25 ἔγω δὲ φίλημ' ἄβροσύναν, [ἴστε δὲ] τοῦτο καὶ μοι
τὸ λάμπρον ἔρωσ ἀελίω καὶ τὸ κάλον λέλογχε.

Selbst wenn sie tot ist, erachtet die Sängerin ganz und gar niemanden für
entschwunden.

Anderen möge der Kronide zu erlangen gewähren, was sie wollen.

Aber ich liebe die glänzende Eleganz, und ihr wisst dies, und mir

hat die Liebe zur Sonne das Leuchtende und das Schöne zuteil werden lassen.

In den vier Versen wird also für die Mädchen und die Rezipienten explizit gemacht, was man im offen-abrupten Ende eher errahnen muss. Die Sängerin ist nicht tot, sie lebt weiter. Es geht um das Fortleben und um die Erneuerung. Das Weiterleben wird nicht nur im *kleos apthiton* des Dichterruhms, sondern in der Hoffnung auf Fortleben im Jenseits bzw. in der Verjüngung und im konkreten Wirken im Diesseits ausgemacht.

Die Schlussverse könnten, wie die berühmte Priamel in fr. 16, fast als Motto über der ganzen Dichtung Sapphos stehen.[75] Sappho, bzw. das lyrische Ich, sagt als Chorführerin, sie liebe die glänzende Eleganz. In ἄβροσύνᾳ ist der Gedanke an den strahlenden, orientalischen Geliebten enthalten, sei es Phaon, Adonis oder Tithonos.[76] In fr. 16 meint Sappho hingegen: “Ich aber sage, am schönsten ist das, was einer liebt/wonach sich einer sehnt.” Und dann spricht sie von Helena, die in gewisser Weise Eos hinsichtlich der erotischen Ausstrahlung gleichkommt. Nach einer Gnome lässt sie dies an Anaktoria denken, die ebenfalls durch ihre Leuchtkraft charakterisiert wird. Schließlich kommt sie auf die Funktionalisierung der Liebe im Kreis zu sprechen.[77]

Am ursprünglichen Ende des sogenannten Altersgedichts macht Sappho also ganz deutlich: Ich liebe das Schöne, von dem Strahlkraft ausgeht. Konkret sind das die Mädchen. Chorführerin und tanzende Mädchen sind reziprok miteinander verbunden. Beide sehnen sich nacheinander. Das Füreinander-Schwärmen ist weit von einer direkten sexuellen Erfüllung entfernt. Sappho stilisiert sich zur uralten Frau, weil sie nicht als gleiche unter gleichen mittanzen kann und darf. In der Tat ist sie älter, aber sie entzückt sich an der Anmut der jungfräulichen, glänzenden Körper in Tanzbewegung. Von ihnen strahlt eine besondere Wirkung der leuchtenden Anmut aus. Während Sappho harmonisch-liebreizend singt und auf der Lyra das Lied anstimmt, tanzen die Mädchen in graziler Bewegung. Das Ganze zusammen ist reine Ästhetik, vollendete Schönheit. Die Sprecherin einer Wiederaufführung wird dies ebenso empfunden haben. Zuletzt kommt der fast rätselhafte Satz, dass die Liebe, d. h. das Verlangen, nach der Sonne ihr das Leuchtende und Schöne

hat zuteil werden lassen. In der Sehnsucht nach dem höchsten Schönen, konkretisiert in der Sonne – hiermit nimmt sie fast Platon vorweg –, bekommt sie einen Teil davon ab. Auch Eos erlangt in der ständigen Ausrichtung auf die Sonne ihre Strahlkraft.

Nun wird zudem die solare Dimension des Mythos der Eos und der Aphrodite deutlich, die sich einen orientalischen Geliebten nehmen. Die Liebe kann nie wirklich erfüllt werden – in Sehnsucht und in erotischer Ekstase stürzt man sich nach dem 'Leuchtenden' hinterher ins Reich der Lüste und der Phantasien. Sapphos Poetik vollzieht dieses Begehren nach dem Abwesenden, den man nie zu erreichen vermag, und den daraus resultierenden ewigen Aufschub nach. In Sapphos fr. 1.21 ist die Verfolgung und Flucht im Satz konkretisiert: "Und wenn sie flieht, dann wird sie rasch verfolgen." Im Kreis jagt sie konkret den Körpern der Mädchen nach und sehnt sich nach ihnen. Im Verlangen nach dem Körperlichen gelangt sie zur ästhetischen Erfüllung, wie umgekehrt die Mädchen im Verhältnis zu ihr.[78] Mit dieser Botschaft kann sich zugleich jedes Mädchen identifizieren, das Sapphos Lieder singt. Durch die Ausrichtung auf die musische Perfektion und die synästhetische Harmonie erhält es wie Sappho Anteil daran. Die Schönheit wirkt auf seine Ausstrahlung, auf seinen *Sex-Appeal*, zurück, die es für die Ehe in einem adeligen *oikos* benötigt.

Nicht zuletzt scheint Sappho mit dem Bild der Sonne auch eine mystische Vorstellung aufzurufen. Im Jenseits blickt man auf das strahlende Licht, ergötzt sich an glückseligen Chören und lebt fort. Ebenso ist hier eine kosmische Dimension wie im Mysterienkontext enthalten. Reflektiert eventuell Sappho erste orphische Erfahrungen, die von Kleinasien ausgehend um diese Zeit in der Kontaktzone Lesbos ins Griechische übertragen werden?[79] Auch auf den orphisch-bakchischen Goldblättchen ist häufig von Licht, dem Strahlen, Helios, den Sternen und dem Himmel die Rede.[80] Orpheus selbst ist im Mythos eng auf Helios bezogen. Sonne, Mond und die Nacht spielen sowohl in der Poesie Sapphos als auch in orphischem Kontext, nun vor allem belegt durch den Derveni-Papyrus, eine große Rolle. Die Sonne ist in der Hermeneutik eines vielleicht orphischen Reformorphikers darin das ganz zentrale Prinzip.[81] Sie ist dort vor allem mit dem Phallos des Uranos gleichgesetzt, den Zeus verschluckt (col. 13; 16.1 KPT). Die Sonne ist das höchste Prinzip (col. 13.12 KPT). Damit könnte die explizit erotische Aussage einer Liebe zur Sonne bei Sappho eine Erklärung finden. Ebenso wird Phaon, die Verkörperung der glänzenden Sonne, mit Sappho und ihrer Faszination hinsichtlich des Phallos in Beziehung gesetzt (Sappho fr. 211c).[82] Helios ist im Derveni-Papyrus das Lebensprinzip,[83] der Lebensspender als eingekapseltes Feuer, das Bewegung und Anstoß liefert. Gerade in dem rätselhaften Goldblättchen (Thurioi 2, 492 Bernabé) sind Helios und Feuer auch das Zentrum des kosmischen Gegentausches (Vers 4), des reziproken Wechsels der Gegensätze, ähnlich wie bei Heraklit, der im Derveni-Papyrus (col. 4 KPT) zitiert ist und selbst wiederholt mit orphischem Gedankengut in Zusammenhang gebracht wurde. In fr. 90 DK wird nämlich das Feuer, dessen Umschaltung die Sonne ausmacht, als Währung einer solchen kosmischen ἀνταμοιβή genannt: "Für Feuer ist Gegentausch alles und Feuer für alles wie Geld für Gold und Gold für Geld".[84] Man vergleiche auch die Überlegungen Heraklits (fr. 6 DK): "Die Sonne wird jung Tag für Tag ... entzündet sich und verlischt." Ebenso ergeht es Eos, in die sich Sappho projiziert. Sie wird Tag für Tag neu, entzündet sich und verlischt, wie der weibliche Körper der stilisierten Sängerin, deren Stimme und Dichtung damit unvergänglich bleibt. Wie Sappho liebt Orpheus selbst die Sonne und verehrt sie.[85] Es wird berichtet, er habe Dionysos nicht mehr geehrt, sondern Helios für den größten Gott gehalten, den er Apoll benannt habe. Wenn er nachts aufgewacht sei, habe er gegen Morgen auf dem Pangaiosgebirge auf den Sonnenaufgang gewartet, damit er Helios zuerst sehe; darüber sei Dionysos entzürnt und habe ihm die Bassariden gesandt.[86] Die Sonne ist laut einer Inschrift aus Olbia zugleich das Leben und der Kosmos, die Ordnung der ganzen Welt (437 Bernabé).[87] Mit der "gegenwendigen Fügung" von Tag und Nacht korrespondiert ferner Heraklits παλίντροπος ἀρμονίη, die der Ephesier bekanntlich in der Lyra,[88] die Sappho auszeichnet, und dem Bogen veranschlagt (fr. 51 DK). Direkt zu Eos äußert sich Heraklit wie folgt (fr. 120 DK): Ἡοῦς καὶ ἑσπέρας τέρματα ἢ ἄρκτος καὶ ἀντίον τῆς ἄρκτου οὐρος (Ἀρκτοοὔρος?) αἰθρίου Διός. – "Des Morgens und des Abends Grenze sind die Bärin und gegenüber der Bärin der Stein, der die Umkehr des strahlenden Zeus bezeichnet (oder: der Bärenhüter – Arkturus?)." Auch im kosmischen Bereich steuert nach Heraklit die Sonne und das Feuer alles (fr. 64-66 DK). Sie ist sogar für das Einander-Treffen der Gegensätze verantwortlich, wie in fr. 67 DK in Hinsicht auf Gott prägnant formuliert ist: "Gott ist Tag Nacht, Winter Sommer, Krieg Frieden, Sattheit Hunger; er wandelt sich wie [Feuer]: mischt sich dies mit Duftstoffen, so heißt es nach dem jeweiligen Geruch." Heraklit scheint stark von orphischen Gedanken beeinflusst zu sein, das letztgenannte Fragment erinnert an die Knochentäfelchen von Olbia, auf denen in Verbindung mit dem Namen Dionysos folgende Oppositionen zu lesen sind (463-465 Bernabé): ΒΙΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΒΙΟΣ ("Leben-Tod-Leben"), ΕΙΡΗΝΗ ΠΟΛΕΜΟΣ ("Frieden-Krieg"), ΑΛΗΘΕΙΑ ΨΕΥΔΟΣ ("Wahrheit-Lüge"), ΣΩΜΑ ΨΥΧΗ ("Körper-Seele"). Das Alter geht also im Wechselprozess in Jugend über, die Sonne erneuert sich täglich und wir in ihr. Im Derveni-Papyrus (col. 12 KPT) ist davon die Rede, dass die Zeit identisch mit Olymp sei,

sein schneebedeckter Gipfel drücke aus, dass die Zeit der Wortkraft nach wie der Schnee "weiß ... glänzend ... und die Luft grau" sei (col. 12.10-13 KPT); weiß und grau sind just die Attribute, mit denen bei Sappho das Alter belegt ist. In den traditionell negativen Qualitäten steckt bereits das Potential für den Umschlag ins Positive des Glanzes, der von der Sonne auf sie übergeht. Der helle Glanz ist natürlich mit der Sonne verbunden, beim Derveni-Autor aber ebenso mit der Nacht, dem Mond (col. 24.6; 25.1 KPT – er glänzt und ist am weißesten) und den Sternen.

Wie im Derveni-Papyrus und bei Parmenides (vgl. fr. 9; 12 DK) ist auch bei Sappho die Nacht leuchtend und weiß, ebenso der Mond (fr. 34; 96.7-9; 154; 168B). Die tauige Nacht (Sappho fr. 73.9; 95.12-13; 96.12) ist das Operationsfeld der Träume (Sappho fr. 63; 134), des Schlafs (fr. 149; 151; vgl. κῶμα 2.8) und des Unterbewussten, in dem Chöre in Ausrichtung auf den Kosmos Eos verehren und bei den ersten Strahlen der Sonne auf ihr Erscheinen warten.[89] Die angehimmelten Mädchen im Kreis oder diejenigen, die diesen schon verlassen haben, werden mit der Leuchtkraft und dem Mond in Beziehung gesetzt (Sappho fr. 96.6-14; Anaktorion 16.18, vgl. Brown 1989). Der Blick auf die Sonne bedeutet einfach das Leben (Sappho fr. 56; 65; *Ilias* 24.558), zum Teil ist wie in der genannten Stelle unseres Gedichts ein Höchstwert impliziert. Eos spielt zudem aufgrund der Epitheta, die den Glanz umschreiben, in den erhaltenen Fragmenten bei Sappho durchaus eine bedeutende Rolle (fr. 6; 103; 104a; 123; 157; 175).

Die letzten, nur im P. Oxy. 1787 vorkommenden vier Verse vertiefen also die Aussage. Das ganze hat aber nicht unbedingt mit dem herkömmlich in viele Fragmente immer wieder hineingelesenen Trost oder mit einem Abschied an ihre Jugend und Schönheit zu tun.[90] Vielmehr erweitern die Verse die Aussage auf Philosophisch-Ästhetisches. Die Liebe zur Sonne, die Orientierung am Leuchtenden, impliziert zugleich eine Poetik des Verlusts und des Aufschubs. Nie ist es möglich, das Geliebte ganz für sich haben, man kann es nur erstreben, danach verlangen. Wie Orpheus zerrissen wird (1033-1041 Bernabé) und sein Haupt weitersingt (1052-1061 Bernabé), so ergeht es im übertragenen Sinne auch Sappho. Die Zerreißung in Qualen, Leid und Schmerz des Unerreichbaren (vgl. Phaon Sappho fr. 211; Adonis fr. 140a; 168) überbrückt Sappho mit ihrem Gesang und der helltönenden Leier. Ihr Lied ist ganz der Poetik des Eros, des ewigen Diskurses der Abwesenheit geschuldet. Im Nachjagen des erotischen Objekts und der Sonne wird ihr freilich mittels ihrer erotischen Muse etwas am Schönen und Leuchtenden selbst zuteil, wodurch sie sich permanent erneuert und verjüngt. Mit der Muse und dem Schönen werden der Tod und das Alter überwunden.

6. Der neue Teil (O) eines anonymen lyrischen Gedichts und Orpheus

Der assoziativ über die Thematik angeschlossene Teil, der sicher nicht Sappho zuzuschreiben ist, bleibt im fragmentarischen Zustand rätselhaft.

ψιθυροπλόκε δόλιε μύθων αὐτουγ[(έ)
 ἐπίβουλε παῖ [[βοτο]]] γέ '[...]ακ[.] []
 ἐταῖρε ἀφέρπῳ : δ[
 []..... :(?). []
 5 [] γ : (?) ἄπρους πρ[
 [φ]άος ἀστέρων τε[
 [τ]ὸ πυριφεγγές ἀελ[
 [] πᾶς ἀκούω : θ[.] Οἰά-]
 [γ]ρου κόρον Ὀρφέα κ[
 10 [έρ]πετὰ πάντα κ[
 [.] τὰν ἐρατὰν λα[
 [εὔ]φθογγον λύραν. []
 [συ]νεργὸν ἔχοισα π[.]

Zwitschernd-flüsternde Verleumdungen flechtender, listiger, Erfinder von Geschichten

heimtückischer Knabe ...
 Freund, ich gehe fort/krieche weg.

...
 5 tot/atemlos
 Licht der Sterne und

10 [den Glanz], den feuerglänzenden, der Sonne
ganz höre ich. ... des Oia-
gros Sohn Orpheus [verzaubernd
alle Tiere [und Steine]
die liebreizende [ergreifend mit Händen
die wohlklingende Lyra
zu Hilfe habend [ganz und gar[91]

Die Ersteditoren Gronewald und Daniel (2005) sehen den Text "erotischer Thematik" (8) zugehörig – vor allem wegen des Bezugs auf Sapphos fr. 1 und auf Eros zu Beginn. Rawles (2006b) hingegen bezieht den Text aufgrund der Epitheta auf Hermes,[92] und damit auf Musik und Leben nach dem Tod, wobei diese beiden Themen auch die Verbindung zu den Sappho-Liedern herstellten. Ich sehe darin alle drei bereits genannten Themen vorhanden, die auch Sappho auszeichnen: Liebe, selbstreferentielle poetische Reflexion hinsichtlich der Musik und Überlegungen zum Leben nach dem Tod.

Die angesprochenen Motive sprechen für die These einer Anthologie, die für die Performance im Symposion vorgesehen ist. Wir verfügen über Zeugnisse, dass Sappho dort aufgeführt wurde.[93] Der Kölner Papyrus würde dann eine zu diesem Anlass passende Sammlung darstellen. Liebe und Liebesklage, Gedanken über Musik und allgemeine Fragen des Lebens, des Alterns sowie des Todes und Jenseits sind darin durchaus beliebte Motive. Aus dem primären Kontext gerissen können solche Lieder nun assoziativ aneinandergereiht werden. Über andere Okkasionen, wie geselliges Zusammensein, Treffen von Intellektuellen oder Eingeweihten orphischen Zuschnitts kann man nur spekulieren. Lundon (2007b, 160) denkt wegen des nicht-definitiven Schreibbefundes (lässigere Schrift, vor allem mit eigenen Tilgungen und Verbesserungen) an erste dichterische Kompositionsversuche an einer unter dem Text noch unbeschriebenen Stelle des Papyrus.[94] Solche im Geschmack der Abfassungszeit entstandene Poesie könnte sich an Sappho und ihre Themen lose anlehnen. In diesem Fall würde die Rolle gar nicht unbedingt als Grundlage einer Aufführung dienen, sondern im Zuge des Übergangs zur reinen Schriftlichkeit könnte ein an den Texten Gefallen findender ptolemäischer Schreiber vielleicht selbst einfach weitergedichtet haben. Vor uns hätten wir also Spuren eines anonymen provisorischen Autographs. An diesen Versuchen wurde noch gefeilt. Später konnte der Autor (oder die Autorin?) diese Dinge vielleicht in intellektuellen Zirkeln vorlesen; oder die sapphischen Gedichte wurden mitsamt der Zusatzkomposition als Ausdruck der spielerischen Geselligkeit doch auch im Symposion aufgeführt. Vielleicht hat ein Schreiber ja sogar versucht, sich an ein neues, improvisiertes Lied zu erinnern, das vor kurzem dort an die beiden Sappholieder angehängt wurde.

Gronewald und Daniel (2005, 8) gliedern das anonyme Gedicht wie folgt: Eine "längere Anrede an einen 'Knaben' und 'Freund'" (1-3), einen Teil, in dem "vom Licht der Sterne und der feuerglänzenden Sonne die Rede" ist (6-7), dann ist Orpheus erwähnt (9), woran die Nennung einer Frau anschließt, die ihre Leier so gut wie Orpheus spielt (11-13). Die Editoren heben hervor, dass diese Zeilen gut an das Ende (A1, NS 7-8) und das Präludium (T.1-2, NS 9-10) anschließen.

Gerade Orpheus bildet eine hervorragende Motivverknüpfung zu T, wie oben herausgearbeitet ist. Orpheus ist der mythische Sänger, der die Grenzen des Todes überwindet und mit seinem Gesang selbst die Unterirdischen verzaubert, um seine Geliebte zurückzuholen. Doch muss der unglücklich Liebende trotz seinen sagenumwobenen Künsten scheitern, da die *conditio humana* und die Poetik des Eros selbst einem erfolgreichen Ende entgegenstehen. Nach dem Tod durch Zerreißen singt sein auf die Insel Lesbos angeschwemmter Kopf immer weiter. Selbstreferentielle Bespiegelung des musikalischen Sängers und Leierspielers, Todesüberwindung, erotische Verfolgung, magische Verzauberung und unaufhörlicher Aufschub des nie zu erreichenden Objekts des Verlangens, die musikalische Sublimation in der eigenen Fortführung der musikalischen Klage selbst über den eigenen Tod hinaus und vor allem die lesbische Musiktradition stellen also die Verbindung in der Anthologie her. Vers 1 kann eventuell als metapoetischer Verweis auf das Verfahren des "Verflechtens von Geschichten" im Zeichen des listigen Eros gelesen werden, der den ewigen Aufschub sowie die immerwährende Wiederholung in der Re-Performance garantiert. Eros ist also gewissermaßen der flüsternde und listige Produzent von Verwebungen musikalischen Gezwitschers – die List kommt durch Wiederholung und Neukombination von bestehenden Formen zustande. Mit den durchaus doppelbezüglichen Epitheta, die neben Eros auch auf Hermes passen, kann in der Person des Totengeleiters und des Überwinders der Todespassage zudem der Schritt von der Liebe zum Tod gewährleistet werden.

Wegen der beiden deutlichen Dikola nach ἀφέρπω (3) und ἀκούω (8) – zwei weitere in den Versen 4 und 5 sind sehr unsicher – vermuten die Erstherausgeber einen “Sprecher- bzw. Sängerwechsel” (Gronewald & Daniel 2005, 8). Wie in einem theatralischen Dialog – wurde vielleicht Sappho wie Homer auch dramatisch umgesetzt? – stehen sich ihrer Meinung eine weibliche Person (A) und eine männliche (B) gegenüber, vielleicht Phaon und Sappho oder Alkaïos und Sappho (vgl. Sappho fr. 137 V.), wie Gronewald und Daniel (2005, 8 Anm. 5) vermuten. A mache B Vorhaltungen und ist dabei abzugehen. B reagiere mit einem Schwur “bei Sonne, (Mond) und Sternen” und versichere, er wolle zuhören. A beginne dann wie Orpheus seinen Gesang.

Gronewald und Daniel (2005, 8) sind sich allerdings der Mehrdeutigkeit des Dikolons bewusst und erwägen, es könnte wie in dem mimetischen Gedicht “Des Mädchens Klage” (P. Grenf. I 1 = P. Lond. Lit. 50 = P. Dryton 50) ebenso gut nur als Interpunktion gesetzt sein.[95] So besteht die Möglichkeit, das Lied auch als weibliche Monodie zu interpretieren, πᾶς als einzige männliche Form, die dieser Ansicht entgegenzustehen scheint, ist auch als πᾶσ' deutbar. Das *Fragmentum Grenfellianum* bietet sich zudem inhaltlich an, wie schon die Ersteditoren sahen. Noch deutlicher werden die Parallelen von Lunden (2007, 162-163) und besonders Puglia (2008) gemacht. Der Monolog einer verlassenen Frau, die sich an den Geliebten wendet, zeichnet beide Texte aus. Lunden (2007, 163-164) führt als weitere Parallele das monodische Lied von P. Tebt. I 1 an, wo die von Menelaos allein gelassene Helena in einer langen Klage die glückliche Vergangenheit der Gegenwart gegenüberstellt.[96] Über die Metrik ist man unsicher, nach dem Vorbild des Pratinas-Hyporchema TrGF 4 F 3 könnten Anapäste mit Iamben verbunden sein (so zumindest bis zum ersten Dikolon). Rawles (2006b, 9) deutet die beiden durch Dikola hervorgehobenen Responsionen in den Versen 3 und 8 weniger wörtlich nur als *verbal marker* eines Sprecherwechsels, im Sinne von ‘your turn’, wodurch ein Sänger antiphonisch auf den anderen folge. Der Wechselgesang der beiden Musizierenden handelt nach Rawles von der mythischen Geschichte der Lyra, von der Erfindung durch Hermes über Apollon bis Orpheus.

Gehen wir kurz den Text mit den diversen Lösungsvorschlägen durch, wobei ich eher zu einem monodischen Vortrag eines Mädchens tendiere:

Eine Sängerin oder Sprecherin ruft Eros oder Hermes an (1-2), im Sinne eines Präludiums. Rawles (2006b, 10) meint sein Plädoyer für Hermes durch das ausgestrichene βoto (Weidetiere mit Bezug auf den Hermeshymnos) untermauern zu können. Die sprechende Person weiblichen Geschlechts würde durchgehend eine monodische Klage anstimmen. Mit παῖ spräche sie emphatisch einen Geliebten an. Der Vokativ stellt zudem einen Bezug zu *paides* in T.1–NS 9 her. Die Sprecherin verzweifelt vielleicht an seiner Unerreichbarkeit. ἐταῖρε (3) ‘Freund’ wäre nach Rawles (2006b, 9) nicht mit dem Adressaten von παῖ (1-2) identisch, sondern eine Anrede an den *fellow performer*: Du bist an der Reihe, Freund, ich gehe von der Bühne. Eine andere Möglichkeit wäre, alle Vokative als Adressaten der verlassenen Geliebten zu deuten, der sich in der Kunst der Liebe besonders versteht, Schmeicheleien flechten und Lügengeschichten erfinden kann.[97] βoto könnte zudem auf den Vergleich von jungen Mädchen mit Pferden anspielen, die unter Tiere gestellt werden. Vgl. Alkman fr. 1.47 Davies ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππων. Ebenso wäre es möglich, dass die Szene in einem idyllischen Hain spielt, wo Tiere, besonders Pferde grasen, wie im Florentinischen Ostrakon, wo Sappho fr. 2.9 die Szenerie als λείμων ἱππόβοτος beschreibt. Der Kopist ließ vielleicht etwas aus, schrieb mechanisch nur βoto und bemerkte seinen Fehler. Oder wollte der Schreiber etwas wie βποτο im Sinne von ἐν βοτοῖσι zu Papyrus bringen? Puglia (20008, 13) glaubt nun anstatt βοτοῖ im Papyrus β'ι'οτοῖ zu lesen. Am Ende von Vers 2 könnte man vielleicht κ]ακ[ε ergänzen. ἀφέρπω (3) wäre hier dann wie folgt zu deuten: Ich gehe weg, d. h. in den Tod (elliptisch εἰς Ἄιδου οἶκον). Zu ergänzen ist vielleicht ὁ[αμείσ' ἔρωτι.

ἄπνοος nimmt dann die Situation des Todes auf (Leonidas *Anthologia Palatina* 7.652.6; Dioskorides *Anthologia Palatina* 7.229.1, weitere Belegstellen finden sich bei Gronewald & Daniel 2005, 11). Zu der Sonne, dem Mond und den Sternen habe ich oben schon einiges gesagt. Es ist wohl nicht nur eine Versicherung bei den Gestirnen, sondern, wie Gronewald und Daniel (2005, 11 und 2007b, 18) selbst erwägen, ein Verweis auf das Leben, das man verlässt: mit Verweis auf Praxilla *PMG* 747.1-2 (Worte des sterbenden Adonis) κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φᾶος ἡλείοιο./ δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον ergänzen Gronewald und Daniel ἄπνοος προ[λείπω oder προ[λίπομι. Da Adonis hier spricht, sind die Bezüge auf den Kosmos wohl tiefer als nur eine poetische Umschreibung des Todes zu verstehen. Es wäre möglich, προ[λείπω hier absolut zu verstehen, oder προ[λείπω βίον zu ergänzen, ‘ich sterbe’.[98] Anstatt des Objektbezugs könnte ein neuer Satz einsetzen, im Sinne: Ich liebe das Licht der Sterne und des Mondes und den feuerglänzenden Strahl der Sonne; zu ergänzen etwa [φ]ᾶος ἀστέρων τε[σελάνας φίλημμι oder φιλῶ καί/ [τ]ὸ πυριφεγγές ἀελ[ίοιο σέλας (6-7).

“Ich höre ganz” (8): Gronewald und Daniel (2005, 9) übersetzen “ich bin ganz Ohr”, Rawles (2006b, 9) versteht es wieder als Überleitung zum nächsten Sänger. πᾶς muss wohl in der *scriptio continua* als πᾶσ’ verstanden werden. Damit würde sich das klagende Mädchen in ihrer Totalität hörend auf etwas beziehen. Es stellt sich die Frage, was das Objekt dieses Vorgangs ist. Ist es “dich”, also ein Gesprächspartner in Du-Form oder Eros oder vielleicht Hermes, die ihr Anweisungen geben oder selbst singen? Oder bezieht es sich auf die eben erwähnten kosmischen Erscheinungen, die gewissermaßen eine Sphärenharmonie ertönen lassen? Puglia (2008, 14) will dazu einsetzen: ἀναίτιος πᾶσ’ und denkt als mögliche Objekte an zur Situation der Verlassenen passende Dinge wie ψόγους, μέμψεις, διαβολάς. Das nur in der orphischen und magischen Literatur belegte Attribut im Neutrum πυριφεγγές (7) vermag den magischen “Übergang zu Orpheus” (Gronewald & Daniel 2005, 11) gut anzuzeigen und sogar vom Akt des Sehens der himmlischen glanzvollen Erscheinungen auf das Hören überzuleiten. Wiederum orientiert sich die Sängerin, wie Sappho in T und B.1-4, am Kosmos und bezieht daraus selbst Gabe für das Strahlende und ästhetisch Schöne. Mit dem Dikolon wird erneut wie in Vers 3 die asyndetisch angeschlossene plötzliche Reaktion markiert: “den thrakischen Jungen Orpheus, den Sohn des Oiagros, nachahmend,” – ich folge den Ergänzungen von Gronewald und Daniel (2005, 11) Ὀρφεῖ[τίκιον μιμουμένα]99 – “der mit seinem Gesang verzaubert” – wieder übernehme ich die Vorschläge von Gronewald und Daniel (2005, 12) κηλοῦντα ἀοιδᾶι – “alle Tiere (und Steine) (καὶ λίθους), nehme ich die liebliche, schönklingende Lyra in die Hände (λά[βοισα χερσί]), und habe sie ganz als Helfer”. [100] Dies könnte man als eine Anspielung auf Sappho fr. 1.28 σύμμαχος deuten.

7. Schluss

Wie Orpheus, der in der Unterwelt und in der Oberwelt als Sänger und Lyraspieler par excellence singt und alles verzaubert, so singt das Mädchen, die Sappho als Sängerin in der hellenistischen Re-Performance verkörpert, und verzaubert dabei uns, vielleicht ebenso das Gegenüber, Eros oder den geliebten Jüngling. Trotzdem wird sie mit ihrem Lied das Objekt ihres Verlangens nicht erreichen, sondern in der klagenden Weise bekommt die Liebe nur ihren Ausdruck. Man benötigt Eros als Hilfe, um mit der musikalischen Aufführung andere zum Tanzen oder zur Verzauberung zu bringen. Die Sängerin ist zwar tot, oder fühlt sich so, sie singt freilich wie Orpheus und Sappho weiter von der Liebe. Das Totsein könnte man wiederum mit dem Alter assoziieren. Mittels des Gesangs und der Orientierung am Kosmos wird sie wiederum jung.

Durch die Erwähnung des Orpheus erhält die poetologisch-selbstreferentielle Lesart von Sapphos neuem Gedicht T – sowie sogar die vielleicht schon bei Sappho stehende orphische Dimension oder ein Verweis bei ihr auf Orpheus selbst [101] – eine nachträgliche Bestätigung. Das Mädchen in O wird fast zu einer Muse, die im Kontext von kosmischer Choreutik Unsterblichkeit im Einklang mit den Himmelskörpern erhält; ganz Ähnliches geschieht mit Sappho. Tod, Nacht, Klage, Liebe, Gesang, Musik und Kosmos – kurzum im weitesten Sinne Orphisches – sind die entscheidenden Themen, welche die Fragmente verbinden. [102] Orpheus bürgt vor allem in seinen Kosmogonien für eine Konstruktion der Harmonie, für Schlichtung von Streit und für Ausgleich von Gegensätzen. Klage und Verlust stehen hingegen nach der erotischen Poetik im Vordergrund.

Der Aufschub der Liebe wird im Abbruch und in der Fortsetzung einer Re-Performance als eigenes Lied umgesetzt. Erst die anthologische Kombination bringt eine Zusammenstellung, die Eros in Abhängigkeit von der musischen Liedproduktion stellt. Und selbst Anliegen hinsichtlich des Weiterlebens im Jenseits, die üblicherweise in Mysterien zur Geltung kommen, werden mit der Projektion auf ein Weitermusizieren im Jenseits verknüpft. Die primäre, eher pädagogisch-didaktische Rezeption weicht einer sekundären, nach den neuen Bedingungen eines hellenistischen Dichterkults ausgerichteten Verwendung. Die Zyklik der Verjüngung und die erotische Poetik der Abwesenheit und Unerfüllbarkeit spiegeln sich in der neuen, sich wiederholenden Aufführungspraxis. Sappho und ihr Lied lebten in der Tat weiter und sie gelangten bis auf uns heute.

Bibliographie

- Ameis, K. F. und Hentze, C. 1908. *Homers Odyssee für den Schulgebrauch erklärt I.2: Gesang VII-XII*. 11. Aufl. Leipzig/Berlin 1908 (Nachdruck 1940).
- Austin, C. 2007. “Nuits chaudes à Lesbos: Buvons avec Alcée, aimons avec Sappho.” *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006* (hrsg. G. Bastianini und A. Casanova – Studi e Testi di Papirologia N.S. 9) 115-126. Florenz.
- Barthes, R. 1996. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt.

- Battezzato, L. 2003. "Song, Performance, and Text in the New Posidippus." *ZPE* 145: 31-43.
- Bernsdorff, H. 2004. "Schwermut des Alters im neuen Kölner Sappho-Papyrus." *ZPE* 150: 27-35.
- Bernsdorff, H. 2005. "Offene Gedichtschlüsse." *ZPE* 153: 1-6.
- Bernsdorff, H. 2007. "'Das beseufze ich oft ...'. Antiker Papyrus neu gefunden: Sapphos lyrische Klage über das Alter." *Forschung aktuell. Frankfurt* 2: 102-104.
- Betegh, G. 2004. *The Derveni Papyrus. Cosmology, Theology and Interpretation*. Cambridge.
- Bettarini, L. 2007. "Note esegetiche alla nuova Saffo: I versi di Titono (fr. 58, 19-22 V.)." *ZPE* 159: 1-10.
- Bierl, A. 2001. *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität* (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG). München/Leipzig. Erscheint im Jahre 2008 bei Harvard Press unter dem Titel *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy* (ins Englische übers. von A. Hollmann). Hellenic Studies – Center for Hellenic Studies. Cambridge, MA/London.
- Bierl, A. 2003. "'Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!' Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V." *QUCC* 103: 91-124. Erscheint in einer aktualisierten elektronischen Form demnächst auf der Website des Center for Hellenic Studies – <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=Publications&bdc=12&mn=0>.
- Bierl, A. (in Vorbereitung). "Riddles over Riddles: 'Mysterious and Symbolic' (Inter)textual Strategies." Vortrag gehalten auf der *Conference on the Derveni-Papyrus*, Washington, Center for Hellenic Studies (7.-9. Juli 2008). Eine elektronische Vorveröffentlichung auf der Website des Center for Hellenic Studies – <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=Publications&bdc=12&mn=0> ist geplant. Die Proceedings werden voraussichtlich im Jahre 2009 veröffentlicht, hrsg. von I. Papadopoulou und F. Schironi.
- Boedeker, D. 2005. "Sappho Old and New (" *P. Köln* " 21351 and 21376, and " *P. Oxy.* " 1787): An Overview of Texts and Contexts." *Symposium Lesbium. Poetry, Wisdom, and Politics in Archaic Lesbos. Alcaeus, Sappho, Pittacus. Proceedings of a Conference, Molyvos, Lesbos 7-14 August 2005* (hrsg. A. Pierris) (im Druck).
- Boedeker, D. 2008. "No Way Out? Aging in the New (and Old) Sappho." *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues* (hrsg. E. Greene und M. Skinner – Classics@ issue 4). Erscheint voraussichtlich 2008; Seitenzahl nach dem mir freundlicherweise zugesandten Manuskript.
- Böhme, R. 1970. *Orpheus. Der Sänger und seine Zeit*, Bern/München.
- Brown, C. 1989. "Anactoria and the Χαρίτων ἀμαρύγματα: Sappho fr. 16, 18 Voigt." *QUCC* 61: 7-15.
- Burzacchini, G. 2007. "Saffo Frr. 1, 2, 58 V. Tra documentazione papiracea e tradizione indiretta." *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006* (hrsg. G. Bastianini und A. Casanova – Studi e Testi di Papirologia N.S. 9) 83-114. Florenz.
- Calame, C. 1977a. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque I: Morphologie, fonction religieuse et sociale*. Filologia e critica 20. Rom (vgl. die aktualisierte engl. Fassung Calame 1997).
- Calame, C. 1977b. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque II: Alcman*. Filologia e critica 21. Rom.
- Calame, C. 1997. *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Function* (übers. von D. Collins und J. Orion). Lanham/Boulder/New York/London.
- Danielewicz, J. 2005. "On Lines 8 and 18 of the New Sappho (P. Köln 21351 + 21376)." *Eos* 92: 133-136.
- Di Benedetto, V. 1985. "Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo." *QUCC* 48: 145-163.
- Di Benedetto, V. 2004. "Osservazioni sul nuovo papiro di Saffo." *ZPE* 149: 5-6.
- Di Benedetto, V. 2005. "La nuova Saffo e dintorni." *ZPE* 153: 7-20.
- Di Benedetto, V. 2006. "Il tetrastico di Saffo e tre postille." *ZPE* 155: 5-18.
- Di Marco, M. 1993. "Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo." *Orfeo e l'orfismo* (hrsg. A. Masaracchia) 101-153. Rom.

- duBois, P. 1995. *Sappho Is Burning*. Chicago/London.
- Edmunds, L. 2006. "The New Sappho: ΕΦΑΝΤΟ (9)." *ZPE* 156: 23-26.
- Esposito, E. 2005. *Il Fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50). Eikasmos Studi 12*. Bologna.
- Falkner, T. M. 1995. *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy*. Norman/London.
- Ferrari, F. 2007. *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*. Pisa.
- Führer, R. 2007. "Zum neuen Sappho-Papyrus." *ZPE* 159: 11.
- Gallavotti, C. 1962. *Saffo e Alceo: Testimonianze e frammenti. Vol. 1: Saffo*. 3. Aufl. Neapel.
- Geissler, C. 2005. "Der Tithonosmythos bei Sappho und Kallimchos. Zu Sappho fr. 58 V., 11-22 und Kallimachos, Aitia fr. 1 Pf." *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 8: 105-114.
- Gentili, B. 2006. *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico*. Neue aktualisierte Aufl. Rom (Rom/Bari 19771).
- Gentili, B. und Catenacci, C. 2007. "Saffo 'politicamente corretta'." *QUCC* 115: 79-87.
- Gosetti-Murrayjohn, A. 2006. "Sappho as the Tenth Muse in Hellenistic Epigram." *Arethusa* 39: 21-45.
- Griffiths, A. 1972. "Alcman's Partheneion: The Morning After the Night Before." *QUCC* 14: 7-30.
- Gronewald, M. und Daniel, R. W. 2004a. "Ein neuer Sappho-Papyrus." *ZPE* 147: 1-8.
- Gronewald, M. und Daniel, R. W. 2004b. "Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus." *ZPE* 149: 1-4.
- Gronewald, M. und Daniel, R. W. 2005. "Lyrischer Text (Sappho-Papyrus)." *ZPE* 154: 7-12.
- Gronewald, M. und Daniel, R. W. 2007a. "429. Sappho." *Kölner Papyri (P. Köln) XI* (bearbeitet von C. Armoni et al. – *Papyrologica Coloniensia VII/11*) 1-11. Paderborn.
- Gronewald, M. und Daniel, R. W. 2007b. "430. Lyrischer Text (Sappho-Papyrus)." *Kölner Papyri (P. Köln XI* (bearbeitet von C. Armoni et al. – *Papyrologica Coloniensia VII/11*) 12-19. Paderborn.
- Hamm, E.-A. 1957. *Grammatik zu Sappho und Alkaios*. Berlin.
- Hardie, A. 2004. "Muses and Mysteries." *Music and the Muses. The Culture of 'Mousiké' in the Classical Athenian City* (hrsg. P. Murray und P. Wilson) 11-37. Oxford.
- Hardie, A. 2005. "Sappho, the Muses, and Life After Death." *ZPE* 154: 13-32.
- Ingalls, W. B. 2000. "Ritual Performance as Training for Daughters in Archaic Greece." *Phoenix* 54: 1-20.
- Janko, R. 2005. "Sappho Revisted." *TLS* 23. und 30. Dez.: 19-20.
- Kurke, L. 1992. "The Politics of ἀρποσύνη in Archaic Greece." *CA* 11: 91-120.
- "Lardinois, A." 1994. "Subject and Circumstance in Sappho's Poetry." *TAPA* 124: 57-84.
- Lardinois, A. 1996. "Who Sang Sappho's Songs?." *Reading Sappho: Contemporary Approaches* (hrsg. E. Greene) 150-172. Berkeley/Los Angeles.
- Lardinois, A. 2008. "The New Sappho Poem (" *P. Köln* " 21351 and 21376): Key to the Old Fragments." *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues* (hrsg. E. Greene und M. Skinner – *Classics@* issue 4). Erscheint voraussichtlich 2008; Seitenzahl nach dem mir freundlicherweise zugesandten Manuskript.
- Latacz, J. 2005. "Veilchenbusige Geschenke." *FAZ* 168, 22. Juli: 33.
- Levaniouk, O. 1999. "Penelope and the Pênelops." *Nine Essays on Homer* (hrsg. M. Carlisle und O. Levaniouk) 95-136. Lanham.
- Lieberg, G. 2006. "Bemerkungen zum neuen Sappho-Papyrus und zu Sappho, Fr. 44a. 11-12 V." *Hermes* 134: 237-238.
- Lieberman, G. 1995. "A propos du fragment 58 Lobel-Page, Voigt de Sappho." *ZPE* 108: 45-46.

- Livrea, E. 2007. "La vecchiaia su papiro: Saffo, Simonide, Callimaco, Cercida." *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006* (hrsg. G. Bastianini und A. Casanova – Studi e Testi di Papirologia N.S. 9) 67-81. Florenz.
- Lobel, E., hrsg. 1925. *Σαπφoῦς μέλη*. Oxford.
- Lobel, E. und Page, D. L., hrsg. 1963. *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. 2. Aufl. Oxford. (= L-P).
- Lundon, J. 2007a. "Die fehlende Silbe im neuen Kölner Sappho-Papyrus." *ZPE* 160: 1-3.
- Lundon, J. 2007b. "Il nuovo testo lirico nel nuovo papiro di Saffo." *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006* (hrsg. G. Bastianini und A. Casanova – Studi e Testi di Papirologia N.S. 9) 149-166. Florenz.
- Luppe, W. 2004. "Überlegungen zur Gedicht-Anordnung im neuen Sappho-Papyrus." *ZPE* 149: 7-9.
- Maehler, H. 1963. *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*. Hypomnemata 3. Göttingen.
- Magnani, M. 2005. "Note alla nuova Saffo." *Eikasmos* 16: 41-49.
- Méndez Dosuna, J. 2008. "Knees and Fawns in the New Sappho." *Mnemosyne* 61: 108-114.
- Merkelbach, R. 1957. "Sappho und ihr Kreis." *Philologus* 101: 1-29 (Nachdruck in: *Hestia und Erigone. Vorträge und Aufsätze*. Hrsg. W. Blümel et al. Stuttgart/Leipzig 1996: 87-114).
- Meyerhoff, D. 1984. *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*. Hildesheim.
- Mitchell, L. G. 2007. *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece*. Swansea.
- Most, G. W. 1997. "The Fire Next Time. Cosmology, Allegoresis, and Salvation in the Derveni Papyrus." *JHS* 117: 117-135.
- Nagy, G. 1990. "Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas: 'Reading' the Symbols of Greek Lyric." *Greek Mythology and Poetics* 223-262. Ithaca/London.
- Nagy, G. 1996. *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge.
- Nagy, G. 2007. "Did Sappho and Alcaeus Ever Meet? Symmetries of Myth and Ritual in Performing the Songs of Ancient Lesbos." *Literatur und Religion I. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen* (hrsg. A. Bierl, R. Lämmle und K. Wesselmann – MEP I.1) 211-269. Berlin/New York.
- Nagy, G. 2008. "The 'New Sappho' Reconsidered in the Light of the Athenian Reception of Sappho." *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues* (hrsg. E. Greene und M. Skinner – Classics@ issue 4). Erscheint voraussichtlich 2008; Seitenzahl nach dem mir freundlicherweise zugesandten Manuskript.
- Nitzsch, G. W. 1840. *Erklärende Anmerkungen zu Homer's Odyssee*. Hannover.
- Nünlist, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart.
- Parker, H. N. 1993. "Sappho Schoolmistress." *TAPA* 123: 309-351 (Nachdruck in: *Re-Reading Sappho*. Hrsg. E. Greene. Berkeley/Los Angeles 1996: 146-183).
- Preisshofen, F. 1977. *Untersuchungen zur Darstellung des Greisenalters in der frühgriechischen Dichtung. Hermes Einzelschriften 34*. Wiesbaden.
- Puelma, M. und Angiò, F. 2005. "Sappho und Poseidippos: Nachtrag zum Sonnenuhr-Epigramm 52 A.-B. des Mailänder Papyrus." *ZPE* 152: 13-15.
- Puglia, E. 2008. "Appunti sul nuovo testo lirico di Colonia." *ZPE* 164: 11-18.
- Radke, G. 2006. "Junge Musen – alte Sappho." *Radikalität des Alters. Prosa – Lyrik – Essay* (hrsg. K. Reichert) 57-70. Göttingen.
- Rawles, R. 2006a. "Notes on the Interpretation of the 'New Sappho'." *ZPE* 157: 1-7.

- Rawles, R. " " 2006b. "Musical Notes on the New Anonymous Lyric Poem from Köln." *ZPE* 157: 8-13.
- Rösler, W. 1990. "Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ." *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen* (hrsg. W. Kullmann und M. Reichel) 271-287. Tübingen.
- Schadewaldt, W. 1950. *Sappho. Welt und Dichtung, Dasein in der Liebe*. Potsdam.
- Snell, B., hrsg. 1965. *Heraklit. Fragmente, griechisch und deutsch*. München.
- Stanford, W. B. 1955. *The Odyssey of Homer* I. London.
- Steinrück, M. 2007. "Sapphos Alterslied und kein Ende." *QUCC* 115: 89-94.
- Tsantsanoglou, K. 1997. "The First Columns of the Derveni Papyrus and Their Religious Significance." *Studies on the Derveni Papyrus* (hrsg. A. Laks und G. W. Most) 93-128. Oxford.
- Tsomis, G. 2001. *Zusammenschau der frühgriechischen monodischen Melik (Alkaios, Sappho, Anakreon)*. Stuttgart.
- Turyn, A. 1942. "The Sapphic Ostrakon." *TAPA* 73: 308-318.
- Yatromanolakis, D. 1999. "Alexandrian Sappho Revisited." *HSCP* 99: 179-195.
- Yatromanolakis, D. 2001. "Visualizing Poetry: An Early Representation of Sappho." *CP* 96: 159-168.
- Yatromanolakis, D. 2005. "Contrapuntal Inscriptions." *ZPE* 152: 16-30.
- Yatromanolakis, D. 2007. *Sappho in the Making. The Early Reception*. Cambridge, MA/Washington.
- Voigt, E.-M., hrsg. 1971. *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam. (= V.).
- Watkins, C. 2007. "The Golden Bowl: Thoughts on the New Sappho and Its Asianic Background." *CA* 26: 305-325.
- West, M. L. 1992. *Ancient Greek Music*. Oxford.
- West, M. L. 1997. "Hocus-Pocus in East and West: Theogony, Ritual, and the Tradition of Esoteric Commentary." *Studies on the Derveni Papyrus* (hrsg. A. Laks und G. W. Most) 81-90. Oxford.
- West, M. L. 2005. "The New Sappho." *ZPE* 151: 1-9.
- West, M. L. 2007. "Phasis and Aia." *MH* 64: 193-198.

Footnotes

- [back] **1.** Als hochaufgelöstes Bild (<http://www.uni-koeln.de/phillak/ifa/NRWakademie/papyrologie/Verstreutepub/bilder/PK21351+21376r.jpg>) kann man den Papyrus einsehen unter. Mündliche Teil-Versionen dieses ausführlichen Beitrags habe ich in Cambridge, UK, Faculty of Classics, am 18. Juni 2008 mit dem Titel "Age and Beauty. Thoughts on Sappho and the New Sappho" und in Oxford anlässlich der Core-Group-Konferenz des *Network for the Study of Archaic and Classical Greek Song* am 20. Juni 2008 unter der Bezeichnung "New Thoughts on the New Sappho" gehalten.
- [back] **2.** Gronewald & Daniel 2004a; Gronewald & Daniel 2004b und Gronewald & Daniel 2005. Vgl. jetzt den die Forschung zusammenfassenden Überblick Gronewald & Daniel 2007a; Gronewald & Daniel 2007b.
- [back] **3.** Gentili 2006, 37-72, bes. 37-49.
- [back] **4.** Vgl. Hardie 2005, bes. 29-32.
- [back] **5.** Hardie 2004 und Hardie 2005.
- [back] **6.** Yatromanolakis 1999.
- [back] **7.** Vgl. u. a. Sappho 22.11; 156; Pindar fr. 125 und West 1992, 71-72.
- [back] **8.** Vgl. Poseidippos fr. 55.2 B.-A. Σαπφώριος ἐξ ὁράων ὁράους 'Liebeslieder von Sappho, die

auseinander hervorgehen und sich fortsetzen'. Vgl. Nagy 2008, 8.

[back] **9.** Gallavotti 1962, 113; Di Benedetto 1985, 147.

[back] **10.** Di Benedetto 2004; Luppe 2004; West 2005; Janko 2005; Bernsdorff 2004; Bernsdorff 2005; Geissler 2005; Hardie 2005, 13 Anm. 3 und 28-29; Di Benedetto 2006, 9-11; Radke 2006; Rawles 2006a; Austin 2007; Steinrück 2007. 10

[back] **11.** Gronewald & Daniel 2004a; Puelma & Angiò 2005; Magnani 2005, 43; Latacz 2005; Edmunds 2006; Livrea 2007, 69-70; Burzacchini 2007, 102-110; Lardinois 2008. 11

[back] **12.** Nagy 2008, 7. Vgl. auch Boedeker 2005 und Boedeker 2008.

[back] **13.** Zur Aufführung von Sappho im Symposion vgl. Plutarch *Quaestiones convivales* 1.622c; 7.711d; Aulus Gellius *Noctes Atticae* 19.9.3-4.

[back] **14.** Zu Anthologien, die Auszüge von Dichtertexten zusammenstellen, vgl. die von Lunden 2007, 160 Anm. 52 angeführten Beispiele.

[back] **15.** Nagy 2008, 7.

[back] **16.** Bierl 2003.

[back] **17.** Dazu vgl. Bierl 2001.

[back] **18.** Zur eventuell tatsächlich chorischen Aufführung u. a. von fr. 16, 31 und 96 vgl. Lardinois 1996, 169-170. Allgemein zu Sappho als Chorführerin vgl. Calame 1977a, 127, 369-370 (engl. Calame 1997, 65, 212); Lardinois 1994, bes. 73 Anm. 61; dagegen: Parker 1993, 331-333. Zum Chor als dem sozialen Ort der Initiation vgl. u. a. Calame 1977a, 385-420 (engl. Calame 1997, 221-244) und Bierl 2001, Index s. v. 'Erziehung' und 'παιδεία'. Zum Chor bei Sappho vgl. Bierl 2003, 118 Anm. 100-101 und fr. 16.17-18, fr. 24a(?), fr. 44, fr. 94.27(?), fr. 103.

[back] **19.** Zum Chorischen von fr. 58 vgl. West 2005; Di Benedetto 1985, 148-149; Lardinois 1996, 169 (sie singt, während Chor tanzt); vgl. auch Hardie 2005, bes. 27-32; Lardinois 2008.

[back] **20.** Zum Kreis vgl. Merkelbach 1957 und nun Gentili & Catenacci 2007.

[back] **21.** Zu fr. 16 vgl. Bierl 2003.

[back] **22.** Zum (Proto)-Philosophischen bei Sappho, bes. in fr. 16, vgl. duBois 1995, 77-97, 98-126, bes. 101, 105-115.

[back] **23.** Vgl. Bierl 2003. Zum Panhellenismus vgl. nun Mitchell 2007.

[back] **24.** Zum Übergang zur 'Literatur' aus der Sicht von fr. 31 vgl. Rösler 1990, bes. 271-272, 285-286, aus der von fr. 16 vgl. Bierl 2003, 122-123.

[back] **25.** Text und Übersetzung nach Gronewald & Daniel 2004a, 2, 4-5 und Gronewald & Daniel 2007a, 6.

[back] **26.** Hardie 2005, bes. 22-32.

[back] **27.** West 2005, 3.

[back] **28.** Gronewald & Daniel 2004a, 6 ad 8.

[back] **29.** ζῆτ' ἀτὰρ στεναχίσδω Lunden 2007a. Führer 2007 ergänzt wegen des ν ἐφέλκυστικόν, das sich sowohl im P. Oxy. 1787 als auch im P. Köln davor im Ausgang von νεβρίοισιν findet, (ῆ) τὰ στεναχίσδω.

[back] **30.** Di Benedetto 2005, 18.

[back] **31.** Vgl. Gronewald & Daniel 2004a, 7: φέρω τάδε Μοῖσαν ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες,/ λάβοισα πάλιν τὰν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν. Lardinois 2008, 3 folgt ihnen, wobei er betont, dass Sappho das Lied singt und auf der Lyra spielt, während der Chor dazu tanzt. Sie ist nicht mehr in der Lage zu tanzen, doch noch die Begleitung zu geben. West 2005, 4 und 6 postuliert nach Lardinois 2008, 3 "a sharp contrast between the poetic activities of the children and Sappho's inability to dance", wogegen er für die Rekonstruktion der Erstherausgeber plädiert, weil dadurch der Gegensatz zwischen Sapphos Singen mit

Leierspielbegleitung und ihrer Unfähigkeit zu tanzen betont würde. Ich verstehe nicht, warum mit der an die Mädchen gerichteten Feststellung, dass sie tanzen (oder einem Imperativ, den Tanz aufzunehmen), nicht ebenso deutlich wird, dass Sappho dazu die Gesangs- und Leierbegleitung liefert. Die Betonung des Tanzes ginge nach einer solchen Rekonstruktion allerdings verloren.

[back] **32.** παρὰ 'zu, neben' Sappho fr. 168B.3 und περὶ 'ringsherum' Sappho fr. 154.2, in der Sperrung vom Objekt als Tmesis zu verstehen. Möglich auch noch κατὰ oder διὰ, wo man daktylisch-epische Form annehmen müsste (Sappho fr. 44.12); vgl. Hamm 1957, 110-111 §195 a und b, zu διὰ auch 26 §52b.

[back] **33.** Allerdings kaum absolut, sondern immer mit Dativ: ὡς νεβρὸς χλοεραῖς ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς Euripides *Bakchen* 866-867; τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει Aristophanes *Thesmophoriazusen* 975 nach R. Vielleicht medial παῖσδεσθε τε καὶ.

[back] **34.** Oder δύνητε τε καὶ. Ferrari 2007, 180 schlägt nun neben der Ergänzung von Di Benedetto 2004, 5 χορεύσατε κατ versuchsweise ἐλίσσατε κατ vor. Gut auch in Vers 1: αἱ στέργετε Μοῖσαν .../ ... Also: "Wenn ihr, Mädchen, liebt die schönen Geschenke der veilchenbusigen Musen,/ tanzt zum Klang der liedlieben helltönenden Lyra!"

[back] **35.** Di Benedetto 2004, 5 ergänzt γεραίρετε Μοῖσαν ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες./ **χορεύσατε** κατ τὰν φιλάσιδον λιγύραν χελύνναν – "Ehrt die schönen Geschenke der Musen, Mädchen: tanzt nach der liedlieben helltönenden Lyra", eine Idee, die er dann offenbar (2005, 18) fallen ließ. Austin 2007, 116-118 ergänzt Μοῖσαν ἐπιδειξασθ' ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες./ ἐγγέρατέ τ' αὖ τὰν φιλάσιδον λιγύραν χελύνναν. Zu zahlreichen Ergänzungsvorschlägen für T vgl. nun Gronewald & Daniel 2007a, 8-11; Burzacchini 2007, 98; Livrea 2007, 73-74.

[back] **36.** Vgl. fr. 16 incert. (Sappho oder Alkaios) L-P: Κρησσαί νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν/ ὥρχηντ' ἀπάλοισ' ἄμφ' ἐρόντα βῶμον, wo die Füße im Tanz als flink bezeichnet werden, ebenso Hesiod *Theogonie* 3-4, im Musenanruf. Das Adjektiv ἄπαλος gehört also in den Chorkontext.

[back] **37.** Zum brachylogischen Vergleich nun Méndez Dosuna 2008. Wenn meine Konjektur richtig ist, wird das zentrale Wort 'Tanzen' hier zur Hervorhebung wiederholt.

[back] **38.** Gronewald & Daniel 2004a, 3; Bernsdorff 2004, 28-29.

[back] **39.** Edmunds 2006.

[back] **40.** Watkins (2007) zeigt, wie sehr das Bild in indoeuropäischen Sprachen verbreitet ist und die Sexualität des Paares sowie die Himmelsbahn ausdrückt. Aus zahlreichen Gedichten ist uns dieser Sonnenbecher bekannt, mit dem Helios nachts in einer Reise durch die Unterwelt wieder zum Ausgangspunkt des Aufgangs zurückgebracht wird, wo sich Tag und Nacht treffen: Vor allem bei Mimnermos (fr. 12.3-4 W. = 5.3-4 G-P; Eos steigt von unten hinauf in den Himmel = δέπας) hören wir von Helios' Reise und Ruhe im köstlichen Bettbecher (Vers 5), der ihn nach dem Untergang im Westen auf oder unter dem Ozean wieder nach Osten trägt (vgl. Stesichoros PMGF S17 [= 185]), wo er erneut seinen mühevollen Zyklus beginnt.

[back] **41.** ἔρωι δέπας εἰσάνβαμεν' Gronewald & Daniel 2004b (mit Hilfe von 21376 für den linken Rand von NS 16-20). Ablehnend nun vor allem Austin 2007, 117-118. Statt δέπας sieht er δέμας und schlägt vor δέμας εἶσαν "sich der Liebe hingebend". Als Alternative denkt er an "ἔρωι ἄρμ' ἀν' ἄθρυσαν *l'Aurore ayant confié son char à Éros* (mit Synekphonesis der ersten beiden Wörter). Vgl. auch Livrea 2007, 73 und 75 ἔρωι δέμας εἰσαμβάμεν'.

[back] **42.** ἔρωι δὲ δάμεισαν (Lieberg 2006, 237 – schon von West 2005, 5 angedacht). Janko 2005 ἔρωι λαλάγεισαν βάμεν' also "von Zikadengesang bezirzt"; (nach τέπιγες λαλαγεῦντες Theokrit *Eidyllion* 7.139); Danielewicz 2005, 136 "ἔρωι δέμα θεῖσαν "having dedicated her band to Eros"; Bettarini 2007, 7-10 ἔρωι ἄνι ἄφεισαν. Vgl. auch Austin 2007, 118-119 "ἔρωι ἄρμ' ἀν' ἄθρυσαν. Anders Magnani 2005, 47 ἔρωι δίφρον εἰσανβάμεν'.

[back] **43.** Dazu wie zur These der Verjüngung vgl. Nagy 1990, bes. 260-262, auf den sich auch Gronewald & Daniel 2004a, 3 berufen. Vgl. auch Nagy 2008.

[back] **44.** Watkins 2007, bes. 317-323.

[back] **45.** Vgl. Sappho fr. 2 und die dortige Beschreibung des Hains des Festes (vgl. A1): βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος/ ἐσκίασ' (6-7). Dort fließt auch der Schlaf der erotischen Verzückung herab – κῶμα κατέρρει (8);

Kypris soll dort "den in goldenen Bechern elegant mit Festen gemischten Nektar wie Wein ausgießen" (13-16). Böhme 1970, 143-162 versucht unter sehr fragwürdigen Prämissen, Sappho als orphisch zu erweisen. Freilich gewinnt die These nun auf ganz anderer Grundlage hier neues Gewicht. Vgl. die Belege zu Rosen Sappho fr. 55 (dazu Di Benedetto 2005, 16-17 und Hardie 2005, 17-20), allgemein zur Blumenwiese und Jenseitsvorstellungen Böhme 1970, 154-158.

[back] **46.** Vgl. vor allem die berühmte Darstellung der Verfolgung des Tithonos durch Eos auf der rotfigurigen, in Vulci gefundenen Oinochoe des Achillesmalers (470-460 v. Chr.) (Louvre G438).

[back] **47.** Bierl 2003, 107-112.

[back] **48.** Weitere Forschungsbelege bei Bierl 2003, 108 Anm. 60 und 111 Anm. 74.

[back] **49.** Zur Zikade in der lesbischen Dichtung als Ausdruck des Gesangs vgl. Alkaios fr. 347b (von manchen Sappho zugewiesen; vgl. Sappho fr. 89 Diehl = 101A V.). Vgl. Nünlist 1998, 47 mit Verweis auf Sappho fr. 58.

[back] **50.** Nünlist 1998, 54-56 (poetologische Deutung); Geissler 2005, bes. 111-112; Janko 2005; Rawles 2006a, 5-7; Bernsdorff 2007. Dagegen Radke 2006, 66 in einer selten kaprizierten Deutung, nach der Sappho letztlich nur das Dasein im unsterblichen Musischen angesichts des 'poetischen Alters' (67) preist. Livrea 2007, 72, 78-79 setzt im Umkehrschluss Τέτις ἄτε – gewissermaßen "*l'indispensable trait d'union fra il mito di Titono e la vecchiaia di Saffo*" (78) in die Lücke von Vers 1 (= NS 9). Kallimachos habe sich dann im Aitienprolog auf Sappho bezogen.

[back] **51.** Offener Schluss: Bernsdorff 2005; Geissler 2005, bes. 108, 113.

[back] **52.** Vgl. Alkman fr. 1.87 Davies (vgl. auch ihren eventuell weiteren Namen Orthria ebd. Vers 61) und Calame 1977b, 122-127.

[back] **53.** Zu fr. 16 und Helena vgl. Bierl 2003, 106-111.

[back] **54.** Zu Aia (und Aiaia) als Land der Eos vgl. West 2007.

[back] **55.** Ameis & Hentze 1908, 177 ad loc.: "χοροί Tanzplätze, von den hüpfenden Lichtstrahlen entlehnt." Vgl. auch Stanford 1955, 405 ad loc., wohl von Ameis und Hentze übernommen: "χοροί presumably refers to the morning clouds and mists where the beams of the still hidden sun dance." Nitzsch 1840, 360-361 übersetzt χοροί mit "Bahnen". "Die Eos als Göttin des Tageslichtes ist nach Art der pandämonistischen Wesen nicht ganz plastisch als Person gedacht, aber doch in so weit als das Gebiet des Lichtes als die Bahn der spielend und hüpfend wandernden Göttin vorgestellt wird." Schon die Scholien zur *Odyssee* 12.4 (Dindorf) verstehen χοροί nicht mehr: χοροί] χῶραι, τόποι, ὡς καὶ εὐρύχωρον λέγει γῆν τὴν εὐχωρον καὶ μεγάλην. V. ἀντι τοῦ χῶροι· ὅθεν εὐρύχωρος. B.

[back] **56.** Zu Eos: Sappho fr. 103; 123; 157; vielleicht 6; Aphrodite: u. a. Sappho fr. 1; 2; zum Sprung vom Leukadischen Felsen T 23 Campbell = Strabo 10.2.9. Zum Parallelismus Eos-Aphrodite vgl. Nagy 1990, 246-250.

[back] **57.** Zum Leukadischen Felsen vgl. *Odyssee* 24.11.

[back] **58.** Vgl. Nagy 1990, bes. 223-233.

[back] **59.** Vgl. Nagy 1996, 87-103 (hier Modell der Re-Performance).

[back] **60.** Barthes 1996, 27-32.

[back] **61.** Nagy 1990, 260-262; Nagy 2008; vgl. auch Gronewald & Daniel 2004a, 3. Vgl. zudem Nagy 2007.

[back] **62.** Bierl 2001, Index s. v. 'Chor/sozialer Ort der Altersgenossinnen vor der Ehe'; 'Erziehung'; 'παιδεία'. Zu Sappho vgl. Calame 1977a, 400-404 (engl. Calame 1997, 231-233); Ingalls 2000, 12-14; Bierl 2003, 100-123; Hardie 2005, 16, 27-32.

[back] **63.** Vgl. auch Geissler 2005, 109-111; Rawles 2006a, 4-7.

[back] **64.** Daher ist Sapphos "kraftvoll antwortendes 'Trotzdem!'", das Latacz 2005 in den Versen zu erkennen glaubt, nicht unbegründet; ähnlich Preissshofen 1977, 56-64, bes. 64; Meyerhoff 1984, 187-198, bes. 194-196; Falkner 1995, 102-107; Tsomis 2001, 247-250, bes. 249. Alle genannten Deutungen setzen

dadurch die Zugehörigkeit der letzten vier Verse von fr. 58 V. voraus, die im Kölner Papyrus fehlen.

[back] **65.** Deshalb ist die biographische Deutung von Schadewaldt 1950, 157-161 verfehlt: "Sappho ist alt geworden, jedenfalls so alt, daß sie, die so an Anmut und Jugend hing, die Dunkelheiten des Alters sehr empfand. Sie trauerte darüber in einigen ihrer Lieder, ..." (157).

[back] **66.** Platon An die Musen = *Anthologia Palatina* 9.506; Antipater von Sidon fr. 12 Gow-Page = *Anthologia Palatina* 9.66; vgl. auch den anonymen Autor von *Anthologia Palatina* 9.571 und Gosetti-Murrayjohn 2006.

[back] **67.** *Anthologia Palatina* 9.189 (anonym.). Vgl. auch Battezzato 2003, bes. 36-42.

[back] **68.** Zum Vergleich vgl. Gronewald & Daniel 2004a, 7; Bernsdorff 2004, 33-34; Gronewald & Daniel 2007a, 9.

[back] **69.** Vgl. auch Euripides *Iphigenie auf Tauris* 1089-1152, bes. 1138-1152, wo der Chor griechischer Frauen, die im Land der Taurer als Tempelsklavinnen Dienst tun, sich wünscht, wie ein Eisvogel die leuchtende Bahn der Sonne zu fliegen, um sich zu Hause in die Chöre einzureihen, wo sie bereits als Mädchen anlässlich von Hochzeitsfeiern tanzten. Das Lied setzt ein mit einer Anspielung auf den Eisvogel.

[back] **70.** Zum Solarsymbolismus, Alkyone und Keyx sowie zum Leukadischen Felsen vgl. Levaniouk 1999, 119-126 (mit Bezug auf Penelope).

[back] **71.** Di Benedetto 1985, 157. Zu Tithonos vgl. Mimnermos fr. 4 W. = 1 G-P, Verse 1-2. Ich gebe den Text von T nun nochmals mit verdeutlichenden Unterstreichungen und Markierungen wieder, welche die zentralen Begriffe des Tanzes und des Alters hervorheben.

[back] **72.** Bierl 2003, 120-122.

[back] **73.** Der linke Rand von P. Oxy. 1787, fr. 1 ist verloren, für fr. 2 jedoch zum Teil erhalten. Hier finden sich Spuren von zwei Paragraphoi nach Zeile 1 (= fr. 58.26 V.) und nach Zeile 3 (= fr. 59.2 V.). Es gibt keine paläographischen Reste einer Koronis. Lobel 1925, 26 führt eine solche ein, Lobel & Page (= L-P) 1963, 42 setzen sie in Klammern (als Integration in eine Lücke), bei Voigt (= V.) 1971, 78 erscheint sie wieder ohne Klammern. Vgl. Burzacchini 2007, 102-104, und seine richtige Folgerung, dass aufgrund des Materialbestands die Frage offen bleibt (104). West 2005, 3-4 begründet die Abtrennung des Vierzeilers mit dem Fehlen einer Koronis – freilich ist der linke Rand von fr. 2 von P. Oxy. 1787 so beschädigt, dass sich eigentlich keine sichere Aussage machen lässt – und verbindet die Verse mit fr. 59 V. (= P. Oxy. 1787, fr. 2.2-4) zu einem längeren bruchstückhaften Gedicht (7-9). Es folgt wieder Austin 2007, 120, mit anderen Ergänzungen ebd. 120-126.

[back] **74.** Di Benedetto (2004, 6; 2005, 17 und 2006) ändert seine Meinung im Vergleich zu seinem Aufsatz von 1985 (152-163), wo er in den letzten vier Versen den Schlüssel für das Verständnis von fr. 58 V. sieht, und setzt nun wie viele das Ende beim Tithonosmythos an, wobei er den Vierzeiler nun als eigenes Kurzgedicht betrachtet. Wests (2005, 7-9) Rekonstruktion der Verse als Anfang eines neuen Gedichts zusammen mit fr. 59 ist abzulehnen. Er sieht darin eine Priamel wie in fr. 16.1-4: "Der eine hält Auswahl/Elite für das beste, der andere Reichtum, den Gott meinen Freundinnen geben mag (κρείτιστον ὃ μὲν ... κεκρ]μέναν νομίσδει, / ὃ δ' εὐπορίαν, τὰν θεός ἄμμασι φίλ]αισ' ὀπάσδοι). Ich aber liebe Lieblichkeit, und genau dies, und mir in der Liebe ist das Leuchten des Sonnenlichts und das Schöne geworden (nach Schadewaldt 1950, 161). Wir tranken, liebend, und jetzt ..." Die Aussage wird so wesentlich banaler, es ist auch nicht klar, was er unter "loveliness" (West 2005, 7) versteht. Insgesamt tendiert der Satz in der Form Wests zur Tautologie. Ihm folgt Austin 2007, 123-124. Ich bevorzuge den Bezug "Liebe zur Sonne", das der Ausdruck ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία in der Erklärung Klearchs fr. 41 Wehrli, überliefert bei Athenaios 15.687b, wiedergibt; vgl. auch Liberman 1995; Di Benedetto 1985, 154-161; Di Benedetto 2006, 5, 7-8; Livrea 2007, 70; Burzacchini 2007, 107-110. Zur Diskussion beider Möglichkeiten Nagy 2008, 9-10 mit Präferenz für "Liebe zur Sonne".

[back] **75.** So auch Schadewaldt 1950, 161; Preisshofen 1977, 61.

[back] **76.** Nicht nur materiell, sondern politisch, im Sinne eines aristokratischen Luxus des Orients, fasst Kurke 1992 das Wort ἀποσούνα auf, zu unserer Stelle ebd. 93-99. Umfassend ist die Definition von Maehler 1963, 61: "Die Gesamtheit der Werte, die sie in der Gemeinschaft mit ihren Mädchen pflegte." Zu ἄβροç Sappho fr. 2.14 (Aphrodite); 128 (Chariten); 44.7 (Andromache als Braut); 140.1 (Adonis); 100 (Tuch).

[back] **77.** Vgl. Bierl 2003.

[back] **78.** Vgl. zu dieser Poetik Yatromanolakis' Deutung des rotfigurigen Kalyx-Kraters des Tithonos-Malers, 480-470 v. Chr. (Bochum, Ruhr-Universität, Kunstsammlungen, Inv. S 508), wo Sappho mit einem Sakkos auf der einen Seite ein Mädchen (mit Inschrift HE ΠΑΙΣ) verfolgt. Vgl. Yatromanolakis 2001; Yatromanolakis 2005; Yatromanolakis 2007, 88-110. Zur Neuen Sappho Yatromanolakis 2007, 203-205, 360 Anm. 341. Vgl. auch Nagy 2007, 233-265 und Nagy 2008, 6-13.

[back] **79.** Ich setze mich hier dezidiert ab von Böhme 1970, bes. 143-163 (mit zahlreichem, recht abenteuerlich-assoziativem Motivmaterial); mit fr. 58 z. B. verbindet er (148) den Zikadenbezug und ihren bei Hesiod (*Erga* 582-584) helltönend beschriebenen Gesang (λιγυρήν ... ἀοιδὴν 582) mit λιγυρὰν χελύνην (T.2). Bereits Turyn 1942, bes. 313-318 assoziiert Sappho mit der Orphik und bringt die Beschreibung des *locus amoenus* auf dem Florentiner Ostrakon, Sappho fr. 2 V., mit paradiesischen Orten orphischer Eschatologie zusammen, die sie seiner Meinung nach konkret von Orpheus' Gedicht Κατάβασις εἰς Ἅϊδου bezog. Ähnliche, auf die Orphik bezogene Vorstellungen wie die hier im folgenden von mir dargelegten finden sich bei Hardie 2005.

[back] **80.** Vgl. das Blättchen von Petelia, um 350 v. Chr., 476 Bernabé, Verse 6-7: "Ein Kind der Erde bin ich und des gestirnten Himmels/ aber ich habe ein himmlisches Geschlecht ..."; vgl. ebenso die thessalische Lamelle eines unbekannten Ortes 484 Bernabé, Verse 3-4 und das Blättchen aus Pharsalos 477 Bernabé, Verse 8-9 (wo der zweite Teil durch "mein Name ist 'Sternartig' – *Asterios* ersetzt wird). Nur zum ersten Teil vgl. die Lamellen aus Rethymnon 484a Bernabé, Vers 3, aus Mylopotamos 481 Bernabé, Vers 3, aus Eleutherna 478, 479, 480, 482, 483 Bernabé, Vers 3 und aus Hipponion 474 Bernabé, Vers 10.

[back] **81.** Vgl. u. a. Most 1997; West 1997; Tsantsanoglou 1997, 98-99, 117; Betegh 2004, bes. 349-372. Vgl. Bierl (in Vorbereitung).

[back] **82.** Fr. 211c = Plinius *Naturalis Historia* 22.20 (zur Stranddistel, *Eryngium maritimum*): portentosum est quod de ea (sc. erynge) traditur, radicem eius alterutrius sexus similitudinem referre, raro inventu, sed si viris contigerit mas, amabilis fieri; ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho. – Nach dieser Erzählung wurde also Phaon sexuell besonders attraktiv, weil er eine Wurzel der Stranddistel männlicher Form fand, welche dem männlichen Phallos gleicht. Daher verliebte sich Sappho so sehr in ihn.

[back] **83.** Zur Vorstellung des Sehens der Sonne als Ausdruck des Lebens vgl. *Ilias* 24.558; Sappho fr. 56; die indirekte Quelle des Klearch (fr. 41 Wehrli), überliefert bei Athenaios 15.687b, wo das Zitat steht, hat als Erklärung für "Liebe zur Sonne" ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία.

[back] **84.** Übersetzung von Heraklit nach Snell 1965.

[back] **85.** Quellen dazu finden sich bei Bernabé 536-545.

[back] **86.** 536 T Bernabé = Eratosthenes *Katasterismoi* 24; vgl. die *Bassariden* des Aischylos und Di Marco 1993.

[back] **87.** ΒΙΟΣ ΒΙΟΣ ("Leben-Leben") ΑΠΟΛΛΩΝ ΑΠΟΛΛΩΝ ("Apollon-Apollon") ΗΛΙΟΣ ΗΛΙΟΣ ("Helios-Helios") ΚΟΣΜΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ("Ordnung-Ordnung") ΦΩΣ ΦΩΣ ("Licht-Licht").

[back] **88.** Vgl. das orphische Gedicht Lyre (417-420 Bernabé), vielleicht hellenistischen Datums, in dem die sieben Himmelszonen wohl mit den sieben Saiten der Lyra des Orpheus gleichgesetzt wurden.

[back] **89.** Vgl. Alkman fr. 1 Davies, bes. Verse 37-43, 49, 60-63, 87. Vgl. auch Griffiths 1972. Zum Genitivattribut τῶν ὑποπετρίδιων ὄνειρων ('unter dem Felsen befindlicher Träume'), das in Vers 49 ein besonders schönes Pferd ausmalt, vgl. Nagy 1990, bes. 223-227.

[back] **90.** Lardinois 2008; er verortet das Lied im Kontext der Hochzeit, wo Sappho sich spielerisch mit der Jugendblüte der Braut und des Bräutigams kontrastiere. Zugleich beinhaltet es vielleicht eine Warnung an das glückliche Paar, dass sie selbst einmal alt würden.

[back] **91.** Text (= P. Köln col. II, 9-21) und Übersetzung (mit geringen Veränderungen) nach Gronewald & Daniel 2005, 9 und Gronewald & Daniel 2007b, 16. Zum Fragment vgl. noch Rawles 2006b; Lundon 2007b, bes. 154-166; Puglia 2008.

[back] **92.** ψιθυριστής Demosthenes 59.39; δόλιος Aristophanes *Thesmophoriazusen* 1202.

[back] **93.** Plutarch *Quaestiones convivales* 1.622c; 7.711d; Aulus Gellius *Noctes Atticae* 19.9.3-4.

[back] **94.** Zustimmung nun Puglia 2008, 16-17.

[back] **95.** CA, 177-180 Powell. Eine neue kommentierte Edition liegt von Esposito 2005 vor, mit einigen Verweisen auf dieses Fragment ebd. 11, 61, 101, 105, 111, 123.

[back] **96.** Puglia 2008 schließt sich dieser Möglichkeit an und versucht eine rein monodische Rekonstruktion.

[back] **97.** So auch Puglia 2008, 13.


[back] **98.** Puglia 2008, 15 berichtet, dass Ferrari hier an eine Ergänzung πρὸ θουρῶν ἔστηκα denkt.

[back] **99.** Puglia 2008, 15 ergänzt dagegen passend zur Klage des Mädchens θρήνοισα μιμοῦμαι.

[back] **100.** Puglia 2008, 15 will ἐρατὰν nicht auf die Lyra, sondern auf Eurydike beziehen (vgl. unten Anm. 102). Nach [συ]νεργὸν ἔχοισα will er πᾶν[των πόνων ἐμῶν ergänzen.


[back] **101.** So nun auch Lundon 2007b, 157 und 165.


[back] **102.** Di Benedetto 2005, 12-13 nimmt für A2, dem Teil vor T in fr. P. Oxy. 1787, von dem nur wenig erhalten ist, die Erwähnung der Sage von Eurydike an. Freilich kann man über den Zusammenhang mittels der rekonstruierbaren Formen φῦγοισα und δάχθην fr. 58.5-6 nur spekulieren. Zusätzlich sieht er in den wenigen Buchstaben in fr. 58.7 einen Hinweis auf Orpheus' Mutter Kalliope ([Κ]αλλιόπα).


 (mailto:outreach@chs.harvard.edu)

 (https://www.youtube.com/user/CtrHellenicStudies)

Contact Us! (/CHS/article/display/1233.contact)

 (https://www.facebook.com/centerforhellenicstudies/?fref=ts)

 (https://www.flickr.com/photos/hellenicstudies/)  (https://twitter.com/HellenicStudies)

 (https://plus.google.com/+TheCenterforHellenicStudies/posts)



About CHS

History (/CHS/article/display/5388.history-of-the-center-for-hellenic-studies)
Library (/CHS/article/display/1389.library-content-of-the-collection)
Personnel (/CHS/article/display/1229.chs-personnel)
Community (/CHS/article/display/6466.community)
Visit Us (/CHS/article/display/3.visit-us)
Contact Us (/CHS/article/display/1233.contact-chs)

Programs

Events (/CHS/article/display/6406.events)
Fellowships (/CHS/article/index/5400.programs-fellowships-landing)
Student Programs (/CHS/article/index/5396.programs-student-landing)
Self-Directed Study (/CHS/article/display/6461.programs-self-directed-landing)
Faculty Development (/CHS/article/index/5413.programs-faculty-landing)

Publications

Browse all online (/CHS/article/display/1166.browse-online-publications)
Classics@ Journal (/CHS/article/display/1167.classics-introduction-to-journal)
Classical Inquiries  (http://classical-inquiries.chs.harvard.edu)
CHS Research Bulletin  (http://www.chs-fellows.org)
Digital Humanities Projects (/CHS/article/display/5417.publications-digital-humanities-projects)
Prospective Authors (/CHS/article/display/1171.resources-for-authors)

CHS Greece

CHS Greece Home (/CHS/article/display/44.chs-greece-home-en-)
About (/CHS/article/index/5344.chs-gr-about-us-history-and-mission-en-)
Programs in Greece (/CHS/article/index/5389.chs-gr-programs-landing-en-)
Digital Library (/CHS/article/index/5630.chs-gr-digital-library-landing-en-)
Events (/CHS/article/index/5391.chs-gr-events-landing-en-)
Collaborations (/CHS/article/index/5393.chs-gr-collaborations-landing-en-)

Who We Are:

The CHS is dedicated to the reassertion of the humanism of the ancient world, centering on Hellenic civilization in its widest sense. Today, it stands as a premier research facility, cultivating a repository of materials that attracts scholars, researchers, and students from all over the world...

» (/CHS/article/display/1387.who-we-are)

The Center for Hellenic Studies | 3100 Whitehaven Street, NW. Washington, DC 20008 | EU/EEA
Privacy Disclosures (<https://gdpr.harvard.edu/eeaprivacydisclosures>), Cookie Policy
(<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6901>), and CHS Greece Privacy Notice
(<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6900>)

[Admin](#) [Log In](#)